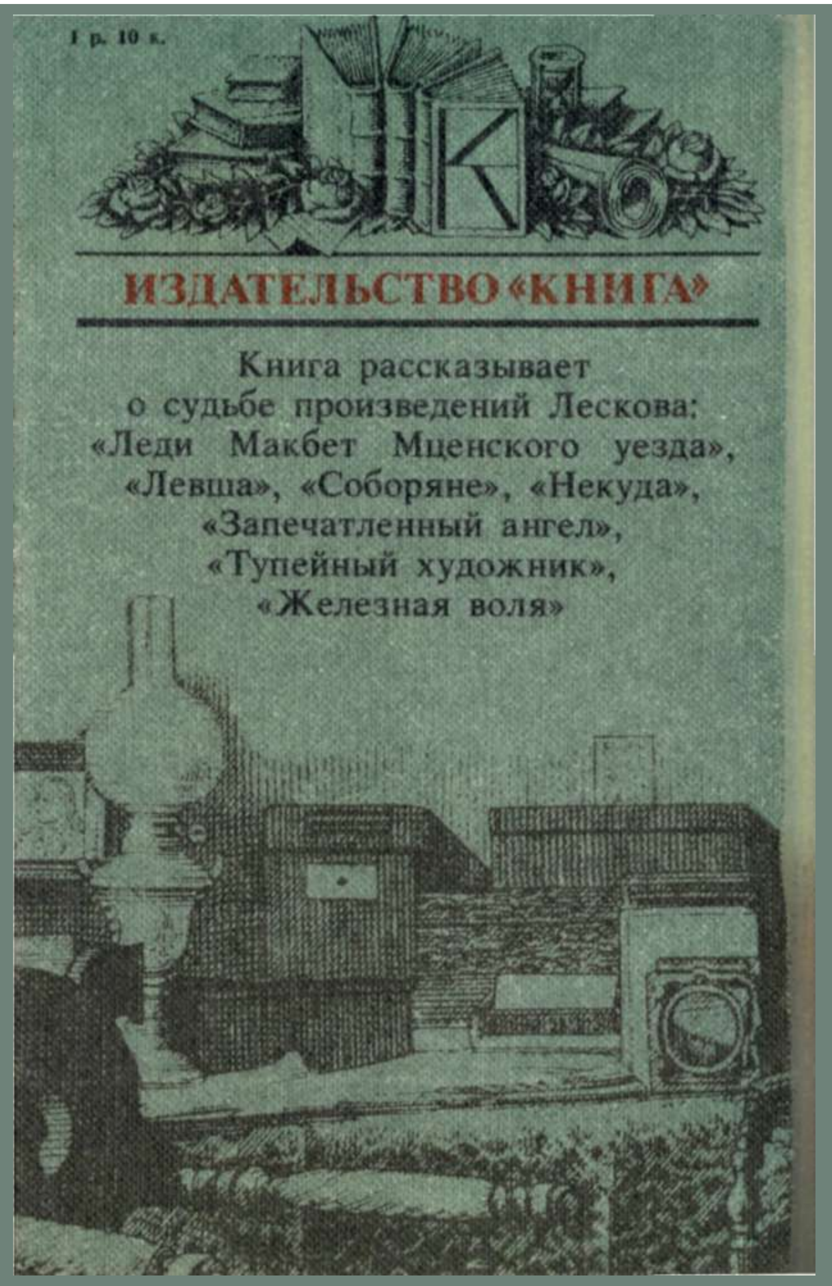
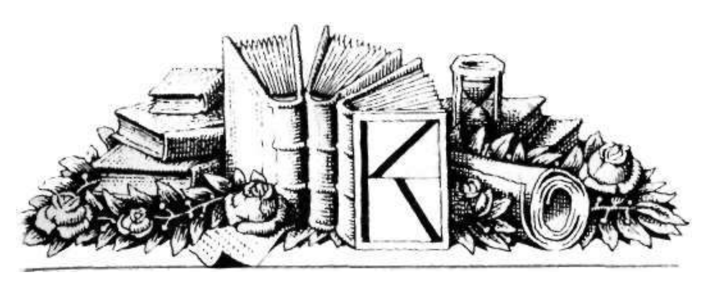
СУДЬБЫ КНИГ

Л. Аннинский

ЛЕСКОВСКОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ


1 р. 10 к.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»
Книга рассказывает
о судьбе произведений Лескова:
«Леди Макбет Мценского уезда»,
«Левша», «Соборяне», «Некуда»,
«Запечатленный ангел»,
«Тупейный художник»,
«Железная воля»



ИЗДАТЕЛЬСТВО «КНИГА»

Москва 1986

Рабочий кабинет Н. С. Лескова
в Петербурге

СУДЬБЫ КНИГ

Л. Аннинский

ЛЕСКОВСКОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ

Издание второе,
дополненное

Москва «Книга» 1986

ББК 84Р7-4
А68

Рецензент
Э. Г. Бабаев,
кандидат филологических наук

Лев Александрович Аннинский

ЛЕСКОВСКОЕ ОЖЕРЕЛЬЕ

Издание второе, дополненное

Зав. редакцией *Т. В. Громова*
Редактор *Э. Б. Кузьмина*
Художник *Л. Д. Андреев*
Художественный редактор *Н. Г. Пескова*
Технический редактор *А. З. Коган*
Корректор *Л. В. Петрова*

ИБ1372. Сдано в набор 22.05.85. Подписано в печать 31.10.85. Формат 70Х 90/32. Бум. офсетная № 1-80 г. Гарнитура «Таймс». Офсетная печать. Усл. печ. л. 11,12. Усл. кр.-отт. 22,53. Уч.-изд. л. 14,80. Тираж 85 000 экз. Изд. № 4119. Заказ № 208.
Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Книга», 125047, Москва, ул. Горького, 50. Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 127576, Москва, Илимская, 7.

А $\frac{4702010200-016}{002(01)86}$ 82-86

Памяти
Николая Степановича Коробова,
уроженца Орловской земли,
почитателя Лескова

ОТ АВТОРА

Вот как писали о Лескове пятьдесят с небольшим лет назад:

— Скандальная репутация, с первой до последней минуты сопровождавшая литературную жизнь Лескова, заменила ему посмертную славу; с тем он и вошел в учебники.

Это — в 1931 году, когда исполнилось сто лет со дня его рождения.

Многое сдвинулось за полвека. К 150-летию «посмертная слава» поставила Лескова в первейший ряд классиков. «Скандальная репутация» одними забыта, другим неведома, третьими трактуется как свидетельство творческой мощи. Учебники приходится подправлять: в новом университетском курсе истории русской литературы Лескову отводится персональный раздел, и стоит он между Достоевским и Толстым.

Как произошла перемена? Чем объясняется? Что знаменует? Об этом и пойдет речь. Тема — судьба лесковских книг. Опыт их освоения. Опыт противоречивый. Но и красноречивый: под стать самому писателю, неистовому в страстях, неосторожному в поступках, непредсказуемому в решениях и, однако, твердому в том, как видел он и понимал реальность.

Материал: история создания лесковских текстов и их жизнь за пределами своего времени; реакция читателей и критиков; издания; переводы; инсценировки; экранизации; иллюстрации; прочие «парафразы»... Можно сказать, что тема этой книги: Лесков и мы.

Сравнительно с первым изданием я добавил историю «Соборян». И «Железной воли». Таким образом, сейчас

в книге взято шесть бесспорно признанных произведений Лескова. Плюс одно спорное и непризнанное: первый несчастный его роман, определивший эту литературную судьбу. Можно было бы взять и иные его тексты — донизать на нить иные камешки... Так что название книги в известном смысле конструктивно. Надеюсь, оно не покажется читателю претенциозным; «ожерелье» — слово лесковское; писательскую манеру его нередко сравнивали именно с обтачиванием камешков, с выделыванием цепочек, с нанизыванием бус. Только один оттенок в этом слове придется забыть: праздничный. Горька литературная биография Лескова, трудна и судьба его книг. Но счастлива! Отходит злоба давних дней, утихают былые страсти; истина проступает. Иной раз кажется, что настоящее прочтение этого автора сегодня только начинается.

В разгар тех давних баталий Толстой сказал: Лесков — писатель будущего. Похоже, это пророчество.

Теперь — о настоящем.

После выхода первого издания этой книги я получил письмо.

Уважаемый Лев Александрович!

Выпросил я прочитать на день Ваше «Лесковское ожерелье». И пишу Вам, а писать автору книги неудобно. Человек работает же, до писем ли ему? Да если ты еще не критик, не литературовед, а читатель просто, то прочел книгу и понимай ее себе наедине. Автор-то все сказал в книге. В письме что думаешь, выразить трудно, а что чувствуешь, совсем тяжко. Ошибок еще куча будет — стыдно.

Но пишу. Как на деревню дедушке. Дойдет ли письмо?

С Лесковым познакомил меня дедушка. В детстве. В блокированном Ленинграде, когда не стало света и тепла, мы с ним лежали вдвоем почти месяц в кровати. Пока дедушка умирал, а умирал он долго, то в темноте по памяти пересказал мне много книг. Из Лескова он рассказал «Запечатленный ангел» и «Тупейный художник». Названий этих рассказов я не запомнил, но автора помнил и, читая, узнал их.

Лет пять назад приобрел я одиннадцатитомник Лескова, читаю и перечитываю. От этого жить легче.

Вашу книгу я просмотрел только, ведь за один день беглого чтения ее нельзя серьезно понять, почувствовать. Но даже этот один день шапочного знакомства с Вашей книгой высветил мне, что Лескова раньше я любил, но не понимал.

Книга Ваша горькая, как полынь.

Глава «Воскрешение «Тупейного художника» — страшная. То, как уродовали издатели «Тупейного художника», — вандализм. Впрочем, я помню издание романа «Дети капитана Гранта», в котором лорд Гленарван заменялся просто «Гленарваном»...

За шестьдесят лет Советская власть научила множество людей уважать себя как личность. Но есть все же категория людей, которую возмущает и удивляет человек, уважающий себя, имеющий чувство собственного достоинства, и эта категория людей не знает, что же ей делать с таким неудобным человеком...

На странице 187 Вы печально, с горечью пишете: «...но кто теперь вспоминает и этот пассаж Волынского о «Тупейном художнике», и самого Акима Волынского?»

Не печальтесь. «Пассаж» помнили Вы, а благодаря Вам, узнают многие. Слово-то — птица вольная, далеко летящая, ежели оно в настоящей книге. Сколько угодно «наблюдай», а оно летит.

С Акимом Волынским Вы не правы.

Я, Быстров Владимир Андреевич, 1930 года рождения. Рабочий-электрик. Образование девять классов заочной школы. Живу в провинции. И помню Акима Львовича Волынского. Он был председателем Правления Петроградского отдела Всероссийского Союза писателей, автором многих книг искусствоведческих и знаменитой монографии о Леонардо да Винчи, первой на русском языке, за которую он был объявлен почетным гражданином города Милана, с вручением ему серебряной доски работы Бельтрами, итальянского художника и архитектора. А уж если помню я, то наверняка знают и помнят многие другие. То, что книги не переиздаются, совсем не значит, что автор забыт. Даже среди «плакончиков» (о которых вослед Лескову написал

Волынский. — *Л. А.*) я несколько раз встречал тлеющую искру памяти об Акиме Львовиче. И было мне от этого не по себе: ну, я — тут, это реально, а вот откуда здесь Аким Львович Волынский?! Но он есть.

P.S. С какой стороны ни подойди к нам — «ни крестом, ни пестом» не проймешь, натура. «Что сорок кнутов и клеймо» — тьфу! Хужее выдерживали.

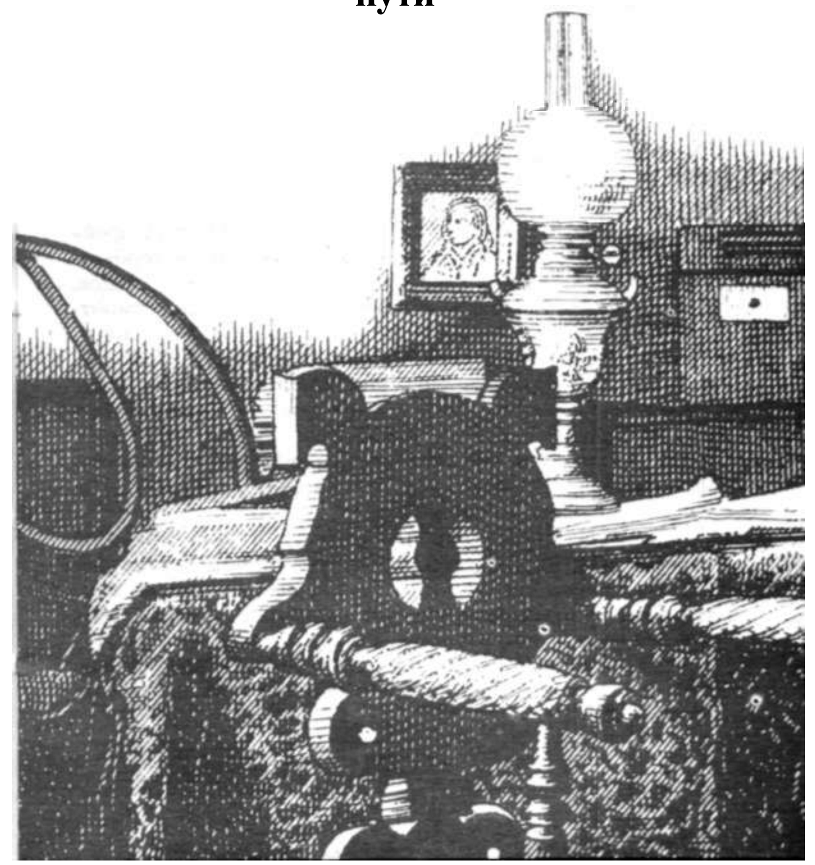
Сердечное спасибо Вам, Лев Александрович! Уважающий Вас Владимир Быстров.

27.IX.1982 г.

Мне кажется, вы поймете, почему мне захотелось это письмо обнародовать, сначала в журнале «Литературное обозрение», а теперь здесь. Отнюдь не потому, что там дается «положительная оценка» моей книге, первому ее изданию. Это письмо такое, что из него самого ясно, почему его хочется показать всем. Оно получено от совершенно незнакомого мне человека. Но могу твердо сказать: имея такого читателя, можно с надеждой смотреть в будущее. Разумея будущее русской культуры. И ее прошлое. И ее память. И то, как люди умеют хранить эту культуру даже в блокадных условиях. Когда нет «света и тепла». Но есть другой свет и другое тепло... Впрочем, зачем я объясняю это?

Глава 1

«НЕКУДА»: катастрофа в начале пути



Современный читатель, желающий прочесть «Некуда», должен взять издание тридцатилетней давности: позднейших нет. До него — тоже вакуум, полувековой. Само это издание, вышедшее в 1956 году в составе известного лесковского одиннадцатитомника и чуть не на весь XX век у нас единственное, вызвало гнев «Литературной газеты», *пожалевшей бумаги* на этот «отвратительный роман, беспомощный в художественном отношении и возмутительный по своей реакционности». Помянули еще раз знаменитую инвективу Писарева, отлучившего Лескова от литературы. Присоединились: «Некуда» — «гнуснейший пасквиль» *. Потянуло дымком от остывших, казалось, углей: значит, еще тлеет, еще может вспыхнуть?.. Нет, не вспыхнуло. Никто не ответил «Литературной газете», не возразил, не подхватил. Отошло.

Отошло это горячее дело в сферы академического литературоведения. В тенистых лабиринтах диссертаций, в спокойных заводях «Ученых записок», в нонпарельных отвалах комментариев взвешивают сегодня куски остывшей лавы. На академических весах воспаленная злость, с которой написал Лесков «углекислых фей» московского либерализма и «архаровцев» из петербургских радикальных «общежитий» начала 1860-х годов, кое-как уравновесилась «идеальными» героями: самоотверженным революционером Райнером, честной нигилисткой Лизой Бахаревой и пылким Юстином Помадой, положившим жизнь в польском восстании. Тихо и методично совершилось то, к чему неистово взывал Лесков все три десятилетия, какие ему суждено было прожить после столь бурного начала; восстановлен аптечный баланс: от «оголтелой реакционности» автор «Некуда» вроде бы отчищен.

Никто не станет спорить сегодня с этой полезной работой. Но, вслушиваясь в мирную тишину после драки, что кипела вокруг этого текста непрерывно на протяжении первых полуста лет, поневоле ловишь себя

* Кремлев И. В защиту писателя // Лит. газ. 1958. 29 мая. (Имеется в виду защита хороших писателей от книг вроде «Некуда». — *Л. А.*)

на ощущении какой-то неожиданно «тихой смерти», его настигшей. Или летаргии, странным образом оборвавшей бурю. Или мертвой точки, в которой вдруг уравновешиваются силы, рвущие организм.

Характерный эпизод. В 1956 или 1957 году роман «Некуда» прочел в одиннадцатитомнике биолог Александр Любищев. Потрясенный несправедливостью откликов прессы (он нашел их в комментариях), Любищев написал весьма трезвую статью в защиту «Некуда» как антинигилистического *гражданского* поступка Лескова, причем с полным признанием явных художественных слабостей текста (то есть без всякой его апологии). Статья лет пятнадцать пролежала в столе Любищева до его смерти в 1972 году. Напечатана она была еще через пять лет в затерянном среди снегов журнале «Север». Отклика статья не получила, хотя к тому времени повесть Д. Гранина сделала А. Любищева фигурой достаточно известной.

Вот так: до 1977 года не опубликовано как «непривычное»; в 1977-м опубликовано без всякого резонанса: уже «неинтересно».

Странная судьба у этой лесковской книги.

Издательский вакуум. Со времен «Полного собрания» Лескова, в 1902 году вышедшего приложением к «Ниве» *. А ведь до того — полдюжины изданий прижизненных: Лесков упрямо печатал свой заклейменный роман. Не будем переоценивать *читательский* резонанс тех давних книг: кипели большею частью литературные круги. Ни первое отдельное издание 1865 года, сброшюрованное Э. Аргольдом из свеженьких еще журнальных оттисков «Библиотеки для чтения», ни два года спустя выпущенный Маврикием Вольфом трехтомник с микешинской гравюрой на обложке, ни суворинские отдельные издания 1879 и 1887 годов, ни соответствующий том суворинского же Собрания сочинений Лес-

* Единственное (за 52 года) исключение — *отрывок* из романа «Некуда» (глава «Чужой человек» — история Райнера, включенная в «Избранное» Лескова 1934 года в качестве новеллы) — лишь подчеркивает пустоту: это тот самый «одинокий парус», который довершает пустынность горизонта.

«Некуда».
Обложка работы М. Микешина

кова, вышедший в 1889 году, ни лесковские собрания, выпущенные Адольфом Марксом в 1897 и 1902 годах и широко читавшиеся на рубеже веков, — ни одно из этих изданий не вывело роман Лескова на тот простор *народного чтения,* который уготован был, скажем, «Левше» или «Тупейному художнику». И все-таки резок контраст: восьмидесятилетний вакуум после полувека непрерывных изданий...

Вакуум — и в смежных искусствах, вообще-то весьма жадных к лесковскому слову. За все сто двадцать лет, что существует роман Лескова, — *единственная* иллюстрация, правда, сделанная знаменитым Михаилом Микешиным, — та самая обложка к вольфовскому изданию 1867 года, о которой Василий Слепцов писал с непередаваемым ядом: на виньетке нарисован «*сам* г-н Стебницкий, который подает руку девушке, стоящей на скале и совершенно готовой упасть в пропасть, если б не стоял тут честный автор этого честного романа...» Положим, у Слепцова были свои причины для раздражения, но в микешинской обложке впрямь есть что-то и раздражающе-благостное, и странно не вяжущееся с текстом. Художник вознес в пространство романтическую скалу, на которой в живописных позах расставил на краю пропасти несколько патетических фигур; внизу — острые скалы с назидательной надписью: «1863—1864» (то есть: время «новых людей»); из-за горизонта — далекое солнце, которого люди не видят; над ними, в высоком просторе неба — название романа, которому художник от своего темперамента прибавил восклицательный знак: «Некуда!» В стылой законченности этой гравюры куда больше от известного микешинского памятника тысячелетию России, тогда же сделанного, или от иллюстраций к Библии работы Доре, тогда широко популярных, — чем от горячего, яростного, захлебывающегося и «несправедливого» лесковского текста. Лесков впоследствии говорил, что это он *сочинил им виньетку;* говорил в шутку, подтрунивая над художником. А ведь было, *что* прикрывать шуткой: хоть и сделана «виньетка» с авторской подсказки — совсем далека она от плоти лесковского романа, и более всего в ней поражает отсутствие живой связи

с текстом. Микешин сделал *вариант* обложки: над обрывом — одинокая женская фигура, глаза завязаны, руки расставлены (эскиз сохранился у художницы Н. В. Красовитовой). Кто-то забраковал этот вариант. Вольф? Сам Микешин? Лесков?

Нет контакта и на театре. За сто двадцать лет — *единственная* же (зафиксированная историками сцены) попытка, полудомашняя-полуученическая: в феврале 1918 года Николай Массалитинов срепетировал во Второй студии МХТ что-то вроде «попурри» из классики: сценка из Тургенева, сценка из Достоевского, сценка из Лескова. Взяли из «Некуда» — приезд Лизы Бахаревой в монастырь к игуменье Агнии. Молоденькие актрисы (Телешова, Оттен, Краснопольская) что-то сыграли; приглашенные на представление знатоки что-то сказали (они сказали: скучно, вяло, неактуально, более всего это относилось именно к сцене из «Некуда»). Студийцы показали свое «попурри» еще пару раз в марте, после чего оно кануло в Лету.

Никаких экранизаций, радиопостановок, чтецких исполнений.

Первый роман Лескова, взорвавшийся когда-то подобно бомбе, ушел в лагуны культуры.

Может быть, всемирная слава его автора, взошедшая в новом веке и непрерывно теперь возрастающая, в конце концов вытащит и эту книгу из тени библиотечных хранилищ, и новые поколения прочтут ее по-новому (такое бывает в жизни к н и г), — но та драма, которая совершилась с этой книгой при жизни старых поколений, по-своему завершена.

В нее интересно всмотреться, потому что драмой этой, в сущности, определилась писательская судьба Лескова. Вне этой драмы он не стал бы тем, кем стал. Лескова вне ее просто не понять.

Хотя к этой драме своей, подкосившей его на первых же шагах литературного пути, он пришел уже достаточно зрелым человеком.

Ему было за тридцать. Впоследствии, пытаясь объяснить себе произошедшую катастрофу и мучительно беря на себя *часть вины,* — он пытался непроизвольно

уменьшать свой тогдашний возраст, он говорил о своем первом романе, как о *юношеском* о п ы т е, — но это не так. Не юношей явился он в журналистику и литературу, когда в начале 1861 года переехал в столицу: одиннадцать лет «казенных палат» Орла и Киева многого стоили; три года частной службы у коммерсанта Шкотта, когда Лесков исколесил Россию, стоили еще больше. Правда, университетского образования не было. Это сильно подрывало позиции дебютанта в столичном обществе, где молодые разночинцы уже начинали с азартной запальчивостью своего многознания атаковать идеалистов старой, «тургеневской» школы; без университетской брони в эти ристалища выходить было тогда рискованно; однако Лесков выходил, и весьма дерзко. Магистры и профессора «обеих столиц» посматривали на него свысока; Боборыкин, еще не остывший от лекций Бутлерова в Казани и от двух факультетов Дерпта, считал его «бывалым наблюдателем», не более; Дмитрий Минаев находил в Лескове нечто бурсацкое; его принимали как знатока провинции; впрочем, знание «углов» было в ту пору в цене: именем Гоголя и Белинского натуральная школа только что повернула литературу к социальной злобе дня. Лесков начал как очеркист и как очеркист — в «полсезона»! — завоевал себе место и среди либеральной, и среди «красной» журналистики обеих столиц.

Либералы приняли его в Москве. Евгения Тур, широко известная беллетристка, демократизировавшаяся аристократка, певшая дифирамбы «учителям-плебеям», привлекла Лескова в газету «Русская речь», вокруг которой надеялась объединить «просвещенных людей». (Три года спустя именно с Евгении Тур начнется скандал — именно с этого камешка пойдет лавина.) Редактирует «Русскую речь» молодой либерал Евгений Феоктистов, ученик Грановского, друг Тургенева, сотрудник блистательного «Современника». (Двадцать лет спустя Феоктистов — Начальник Главного управления по делам печати, чиновник, задушивший «Отечественные записки» и «Голос», запретивший Толстого, а там и самого Лескова пустивший под нож...) И еще один молоденький журналист, начинающий рядом с Лесковым в «Русской

речи», достоин нашего внимания, — это недавно освоившийся здесь воронежец, провинциал «из народных учителей» Алексей Суворин. (Много лет спустя, на вершине журналистской, издательской, государственной славы А. С. Суворин напишет о тех временах: «Лесков пылал либерализмом и посвящал меня в тайны петербургской журналистики; он предлагал мне изучать с ним Фурье и Прудона...» Заметим эту подробность.)

Теперь о Петербурге. Аккредитованный там в качестве корреспондента московской газеты, Лесков вхож в кружки, где встречается с радикалами покраснее Фурье и Прудона. Елисеев, Шелгунов, Слепцов, Левитов — вот круг Лескова в столице (последние двое — тоже сотрудники «Русской речи»). Санкт-петербургский обер-полицмейстер включает в свой реестр следующую запись: «Елисеев. Слепцов. Лесков. Крайние социалисты. Сочувствуют всему антиправительственному. Нигилизм во всех формах». (Так что же? Потом скажут: Лесков *отступился,* он *ренегат.)*

Есть свидетельство, что к Слепцову и открытой им женской «Знаменской коммуне» Лесков относился *шутливо, но не злобно.* Коммуна эта, организованная по свежему рецепту из романа «Что делать?», просуществовала считанные месяцы и распалась из-за идейных споров между «бурыми», то есть истинными нигилистками, и пришедшими в нигилизм «аристократками» (среди последних Лесков некоторым симпатизировал, в частности, Марии Коптевой). Были в коммуне трудности и житейского порядка: прислуга воровала; ее прогоняли; уволенные в отместку пускали сплетни о своих бывших хозяевах; шел слух чуть не о свальном грехе; у подъезда дома Бекмана на Знаменке, где жили коммунары, маячил городовой. Верить ли этим сплетням? Корней Чуковский, написавший о Слепцове великолепную работу и действительно влюбленный в этого «кумира молодежи 1863 года», вождя «разночинцев второго призыва», — даже Чуковский защищает его с трезвой осторожностью: то была «клевета его партийных врагов, воспользовавшихся его пагубной слабостью к женщинам, чтобы набросить тень на основанный им фаланстер». Пагубная слабость, стало быть, наличествовала. Лесков,

надо сказать, этой слабостью тоже пользовался, и достаточно простодушно; много лет спустя он писал (между прочим — Суворину): «Весь тот период был сплошная глупость... Слепцовские коммуны — «ложепеременное спанье» и «утренний чай втроем». Вы ведь никогда не были развратны, а я и в тот омут погружался и испугался этой бездны». Раз так, то у Лескова действительно не было причин относиться к слепцовской коммуне злобно, хотя для «шутливости» причины явно были (именно в этом пункте злоба романа «Некуда» более всего оскорбила радикалов два года спустя, сам Слепцов, узнавши себя в Белоярцеве, нашел способ объявить в печати: «Личность г-на Стебницкого я не имею удовольствия знать...»).

Но если с петербургскими радикалами у Лескова не вышло душевного контакта, то с революционно настроенными людьми иного толка такой контакт был. Ближайший друг — Артур Бенни, приведенный к Лескову Андреем Нечипоренко (Нечипоренко, который, можно сказать, еще хранил тепло герценовского рукопожатия, вскоре сел под арест по обвинению в связях с «Колоколом», он выдал сообщников и умер в страшных терзаниях; его Лесков не любил). Артура Бенни, «полуполяка», «полуеврея», «полуангличанина», «полунемца», пытавшегося вести в России революционную пропаганду и тоже, между прочим, организовавшего коммуну, — потом его выслали вон, и он в конце концов погиб в отряде гарибальдийцев, — этого человека Лесков любил преданно и посвятил ему впоследствии большой очерк. (Все это не помешало либеральной публике, не имевшей сил разбираться в хитросплетениях столь сложной судьбы, считать Артура Бенни агентом III отделения; впрочем, в агенты она записала и самого Лескова. Однако для этого должен был появиться роман «Некуда»...).

Вопрос, который встает перед нами в этой довольно запутанной ситуации: каким же это образом столь пылкое сочувствие «нигилизму во всех формах» и революционерам вроде Бенни соединялось у Лескова с яростной ненавистью к петербургским радикалам — к так называемым «людям дела»?

Сам он решал вопрос так: есть нигилисты плохие и есть хорошие. Эта мысль, мучительной неразрешимостью прошедшая через всю жизнь Лескова, изложена им при начале работы над романом «Некуда» в рецензии на роман Чернышевского «Что делать?». Ниже мы еще отдадим должное тому парадоксу, что человек, которому предстоит в ближайшие месяцы прослыть *грозой нигилистов,* выступает в поддержку их вождя. Попробуем сначала вдуматься в суть вопроса.

«Я знаю, что такое настоящий нигилист, но я никак не доберусь до способа отделить настоящих нигилистов от шальных шавок, окричавших себя нигилистами...»

Он искренне думал так. Но м ы , — зная жизнь Лескова, — мы все-таки должны признать сегодня, что он, увы, ошибался. Он не знал «настоящих нигилистов». Ни в начале пути, когда писал эти строчки. Ни через десять лет, когда изображал в качестве положительного нигилиста пресно-добродетельного майора Форова из романа «На ножах». Ни в конце жизни, когда писал о «превосходных людях освободительной поры», которым «мешали Белоярцевы». Лесков никогда не узнал и не понял настоящего нигилизма. А если бы он его понял, это вряд ли доставило бы ему радость. Если бы он не застрял на процедурном вопросе отделения овец от козлищ, то есть «настоящих нигилистов» от «шальных шавок» и «архаровцев», ему пришлось бы отвечать на вопрос более существенный: откуда в самом деле напасть такая, что вечно липнут к нигилизму «шавки» и «архаровцы» *? А вдруг в самой структуре нигилистических идей есть что-то для «архаровцев» сподручное? Для такой постановки вопроса нужно, однако, философское бесстрашие Достоевского. Или мощь Толстого, имев-

---

* К вопросу о жизненных корнях филологии: словцо «архаровцы», охотно употребляющееся Лесковым, получило хождение с павловских времен по имени тогдашнего московского военного губернатора генерала И. П. Архарова; внук генерала был современником Лескова и вполне мог с ним встречаться в столичных редакциях — то был автор знаменитого «Тарантаса» граф В. А. Соллогуб.

шего силу соединять несоединимое в стереоскопическом объеме души. Ни того, ни другого у Лескова не было.

Эмпирик опыта и пластик слова, из *очеркистики* он явился в литературу и как *кудесник слова* был в конце концов признан. Противоречивость жизни не преображалась под его пером ни в философское откровение, ни в психологическую диалектику души — эта противоречивость как бы выкладывалась в ткань текста, скручивая текст в вязь и порождая знаменитое лесковское кружево, когда не вполне понятно, кто перед нами: автор или шутник-рассказчик, действующий от его имени, и чт*о* перед нами: авторская речь или тонко стилизованный сказ; то ли «от дурака» мысль, то ли «от умного», а скорей всего — и то, и другое разом, в хитросплетении, в том самом затейливом плетении словес, за которое Лесков и взят потомками в вечность.

Конечно, все это можно разглядеть уже по ранним лесковским рассказам, быстро приобретшим известность. За полгода до «Некуда» напечатан «Язвительный», бесспорно достойный золотого фонда русской прозы. Почти за год — издан хрестоматийный «Овцебык». Да что говорить: первый же художественный очерк Лескова, «Разбойник», за полтора года до его первого романа появившийся, уже содержит в зародыше всю его художественную вселенную! И это хитрое «ась?» простодушного мужичка; и качающееся, колеблющееся вокруг него эмоциональное поле; *«Скажи правду!»* — «Что сказать-то?» — переспрашивает. — «Правду»... *«Правду! правда-то нонче, брат, босиком ходит да брюхо под спиной носит».* Лукавит мужичок, «раскидывает чернуху» оттого, что чует над собой огромную, всеподавляющую тяжесть «мира» — не внешней власти, заметьте, а *своего* мира — схода; давлением этой незримой силы пронизан, стиснут человек, и оттого дважды два у него — «приблизительно» четыре, и правда неуловима, и речь винтится узором.

Вот тут-то, между светлым рассказчиком, безусловно поддерживающим передовые идеи, и темным мужичком, у которого правда «под спиной» упрятана, возникает колдовство лесковской прозы. Словно вступил светлый человек в темную качающуюся хлябь. Словно ни Петра

Великого не было, ни полутораста лет регулярного государства, ни всяких умных теорий, — а все качается перед ним старая, дремучая, иррациональная, хитрая и жестокая Московия, и, разгадывая ее, скручивает «кудесник» мысли и слова.

Так все-таки: могли тогдашние читатели уловить секрет этой прозы? Великие критики того времени, чуть не на столетие вперед определившие русский эстетический вкус, — могли ведь, наверное, угадать по этим росточкам, что там заложено? Могли. Если бы вдумывались. Но не до того было. Важно было другое: куда гнешь? Чью сторону держишь? Никто не воспринимал лесковские суждения как преддверие его прозы; напротив, прозу его рассматривали как продолжение его суждений. В суждениях же он все силился отделить овец от козлищ...

Перечитывая сегодня статью Лескова о Чернышевском, я невольно удивляюсь: нашлись же тогда люди, всерьез воспринявшие ее как позитив! Например, Тургенев. Может быть, из «парижского далека» статья и казалась ему «дельной» — в России того времени она, по-моему, должна была восприниматься как издевательская. И не только потому, что ее автор, обещающий отыскать в «Что делать?» хорошего нигилиста, подсознательно вымещает свою неуверенность на авторе романа, походя замечая, что писание беллетристики для Чернышевского — *труд непривычный,* что роман его в литературном отношении *просто смешон,* что как о произведении искусства о нем даже и *говорить не стоит.* Дело даже не в этих уничтожающих оговорках, а в том непроизвольном интонационном «коварстве» речи, когда ясно, что автору не очень верится в то, во что он искренне хотел бы верить.

Так оно и было. По мыслям-то, по внешним позициям Лесков никогда и не сочувствовал ни ретроградам, ни охранителям. Линия у него была хоть и «постепеновская», но вполне прогрессивная. Только линия эта шла над качающейся почвой. Просыпающаяся интуиция великого художника вела, сбивала и скручивала эту линию.

А по тем временам линия нужна была четкая. И мо-

лодые, и старые участники событий готовились решить между собою *практический вопрос.* Литературные поединки пахли кровью. Писемский, задевший «Искру» в нескольких фельетонах, был вызван Курочкиным и Степановым на дуэль. Дуэль не состоялась, но затравленный «нигилистами» Писемский переселился из Петербурга в Москву, бросив издававшийся им журнал «Библиотека для чтения». Чернышевский, о романе которого спорила вся пресса, написал «Что делать?» в крепости. И оттуда же, из-за решетки, передавал в печать свои статьи Писарев. Под сполохи апраксинских пожаров, когда по всему Петербургу искали и боялись найти поджигателей, «людям дела» было не до тонкостей. Тем более, что Лесков сам лез в огонь.

Событие, сыгравшее роль *спускового механизма* в истории разрыва Лескова с «превосходными людьми освободительной поры», — злосчастная его статья о петербургских пожарах, появившаяся в «Северной пчеле» 30 мая 1862 года.

Смысл статьи: слухи о поджигателях невыносимы; если кто-то поджигал, — арестуйте злодеев и судите гласно, если же никто не поджигал, — опровергните слухи!

Только в горячечном бреду можно было предположить, что это естественнейшее для любого здравомыслящего гражданина суждение есть не что иное, как знак, который Лесков подал начальству. Как будто начальству, чтобы начать репрессии против «поджигателей-нигилистов», требовались подобные знаки! Скорее уж статья мешала, путала игру — недаром же разгневался Александр II: «Не следовало пропускать...»

Однако в том горячечном состоянии, в каком находилось в 1862 году русское общество, «естественные мнения» отдельно взятых граждан никого не интересовали. Ввязавшись в драку на свой страх и риск, Лесков добился одного: взбесил «и тех, и этих». Ни до кого не дошло, чт*о* он думает и чт*о* предлагает. Дошло другое: в обстановке, когда все затаились и стараются не дать повода для провокаций, — Лесков произнес вслух слово «поджигатели». Это была, конечно, чудовищная бестактность, и если «начальство» могло кое-как

стерпеть ее, то общество — никогда. Лесков не учел неофициальной, но страшной силы общественного мнения — той самой перемалывающей одиноких выскочек силы, которую злые языки называли «либеральной жандармерией», сам же Лесков назвал «клеветническим террором в либеральном вкусе»: он очень скоро ощутил на себе эту длань.

Любопытно, что тогда же была готова статья о пожарах и в журнале «Время», и тоже с требованием гласного суда над поджигателями. Цензура не пропустила. А если — пропустила бы? Интересно, как поступила бы «либеральная жандармерия» с Достоевским (писал статью Михаил Михайлович, но перед общественным мнением отвечал бы, конечно, Федор Михайлович). Впрочем, гранки по рукам ходили. Скандала не было: здесь все было определено и точнее, и тактичнее: от студентов обвинение недвусмысленно отводилось. У Лескова же все было темно и двусмысленно. Скорее всего, без всякого умысла. Характер сказался...

Теперь уже трудно определить, действительно ли студенты приходили в редакцию «Северной пчелы» и хотели убить Лескова, и грозились подстеречь его «у Египетского моста», или то были провокаторы полицейской службы, использовавшие случай натравить студентов на проколовшегося либерала; так или иначе Лесков попал в страшную ловушку. Бойкий «публицист обеих столиц» на глазах превратился в *погорелого литератора.* В течение трех месяцев он отбивался от ударов, а затем не выдержал и бежал за границу. Из Парижа он стал посылать в петербургские газеты очерки, полные обиды и ярости против «нигилистов» (в свой час эти очерки попадутся на глаза Салтыкову-Щедрину, и он — *ответит*). Весной 1863 года Лесков вернулся в Россию, везя в голове готовый роман.

И здесь было все. Была Евгения Тур. И вся редакция «Русской речи», заголосившая вздорным гоготом маркизы де Бараль и прочих «углекислых фей» (единственный пункт, из-за которого Лесков впоследствии краснел). Была слепцовская коммуна, превратившаяся в смехотворный фаланстер с позирующим прохвостом Белоярцевым во главе (от этого пункта Лесков не от-

рекся, хотя всю жизнь должен был доказывать, что это не клевета, а протокольная правда). Был Артур Бенни, запечатленный в фигуре затравленного «архаровцами» романтика Райнера, и была Мария Коптева, послужившая прототипом погубленной «архаровцами» Лизы Бахаревой (всю жизнь Лескову было суждено уверять, что в этих героев он влюблен, и всю жизнь ему твердили, что он облил их грязью).

Где печатать?

Эпоха 50-х годов, когда «разговорившиеся» органы печати, возбужденные либеральными надеждами, еще сливались в некое общедемократическое единство (и Тургенев мог печататься попеременно в некрасовском «Современнике» и в «Русском вестнике» Каткова, а Некрасов у Дружинина) — то вольное время кончилось. Журналы резко поляризовались; мало кто теперь публиковался «где выйдет» — все стремились оказаться в *своем* органе; общество требовало от литераторов железной определенности и верности принятому направлению. Левые органы печати были отныне перед Лесковым закрыты; в правые он сам не шел; он мог рассчитывать только на журналы более или менее аморфные. На его счастье Боборыкин, недавно подхвативший из рук Писемского «Библиотеку для чтения», сидел с тощим портфелем — он взял у Лескова первые главы (провинциальные, элегические, безобидные), прочел и, не подозревая дальнейшего, с февральского номера 1864 года под псевдонимом *«М. Стебницкий»* — запустил.

Впоследствии Боборыкин, наверное, пожалел об этом поспешном начале, и хоть крепился и держал марку, но в своих воспоминаниях не мог отрицать, что именно лесковским романом был угроблен старейший из российских «толстых» журналов, причем гибель наступила так скоро, что Боборыкин не сумел даже вполне рассчитаться с Лесковым по гонорарной части.

Однако это было еще не все. Пока печатались первые, «провинциальные» главы, все шло гладко, но едва действие перекинулось в столицы и пошли в ход остро описанные *общественные силы,* — сделал первую стойку

цензор. Закрепленный за журналом Евгений Де Роберти, молоденький либеральный философ из земцев, человек мягкий, не решился пропустить эти главы; в помощь ему был прислан Феодосий Веселаго — балагур и рассказчик, бывший моряк, историк русского флота. Явились в редакцию, пили чай, резали текст, сминая сопротивление Боборыкина и Лескова, причем последний в ходе этих баталий снискал себе от первого прозвище «l'âme damnée», что в зависимости от отношения можно перевести и как «окаянный», и как «неколебимый».

От этого резания произошли, между прочим, два обстоятельства, существенные в литературоведческом смысле. Во-первых, сам стиль работы, когда автор латал дыры чуть не в типографии, дописывая текст «на клочках», повел к большому количеству огрехов, провалов и стилистических сбоев, которые в конце концов сослужили роману «Некуда» дурную службу (я имею в виду чисто читательскую его судьбу). А во-вторых, и этот далеко небезупречный авторский текст был в ходе резания изрядно покалечен. Два года Лесков хранил выброшенные куски, надеясь вставить их в отдельное издание, и предпринял эту попытку в 1867 году, но Маврикий Вольф эти куски *потерял,* после чего «канонический текст» первого лесковского романа навсегда исчез из сферы досягаемости литературоведов. Для свершения судеб эти академические подробности, понятно, не имеют большого значения, ибо судьбы свершаются вследствие более глубоких причин.

Итак, цензоры порезали текст и доложились своему начальству. Глава столичного цензурного ведомства Михаил Турунов забрал корректуры и стал дорезать их у себя в кабинете без свидетелей и без обсуждений.

Тогда Боборыкин решился на отчаянный шаг: выпустил журнальную книжку без очередных глав, объявив, что публикация прервана.

Интерес публики мгновенно накалился.

Турунов между тем подключил к делу жандармов: роман отправился на *четвертое* цензурование в недра III отделения. Отсюда, наверное, и пополз слух, что Лесков написал «Некуда» по заказу III отделения и имел за это «десять тысяч». Десять тысяч — это,

конечно, миф, а вот по *червонцу* за книжку покупатели при конце публикации платили охотно — роман шел под гул набегающего скандала, и прежде, чем первый критик произнес о нем первое профессиональное суждение, — автор был окачен ледяным душем полугласного подозрения, быстрыми намеками «шепотников», демонстративными жестами знакомых и незнакомых людей «из публики», которые при появлении М. Стебницкого в общественных местах *брали шапки и уходили.* «Либеральная жандармерия» была пожестче правительственной: там роман порезали, но пропустили — здесь его пропустить не могли.

Хорошо, но были ведь и самостоятельные умы, независимые от веяний момента! Как они откликнулись?

Лев Толстой романа не прочел. (Прочел тридцать лет спустя и тогда высказался — определенно и независимо; но об этом ниже.)

Роман прочел Достоевский. И включил в разговорный обиход, где, по воспоминаниям мемуаристов, охотно обшучивал его *название,* решительно отказываясь говорить о книге всерьез. Люди, внимательно читавшие «Бесы», помнят, конечно, в каком издевательском контексте возникает там лесковский роман: Кармазинов и Петр Верховенский препираются по поводу рукописи: первый, не выдержав тона, шипит: «Вы не так много читаете...», второй же, выдерживая тон, ерничает: «Да нет, *что-то* читал: «По пути...» или «В путь...» или «На перепутье», что ли, не помню. Давно читал, лет пять. *Некогда»* (выделено мной. — *Л. А.*).

«Лет пять» — это как раз 1864 год. «Некуда» иронически смешано тут с боборыкинским романом «В путь-дорогу», тогда же появившимся. Разменная монета в разговоре дурака с подлецом. Несерьезный предмет.

Однако вот запись, выуженная архивистами много лет спустя из «потаенной» тетради Достоевского 1864—1865 годов:

«Что это они так скоро все устали; господи, как скоро устает это поколение отрицателей!

Да чего ж он не сунулся-то к ней (к Лизаньке). Ведь он бы жил. Да что в том, что он бы жил: *она*

бы жила на его руках, и он бы чувствовал, что она бы жила (хотят счастья только себе). Расходятся из эгоизма направления, в безмолвном и гордом страдании. Бессмысленные романтики — да им всех хочется, так и прите за всех на крест, и то счастье.

Что останется после их счастья? Есть, жиреть и в карты играть. Китайский уклад. О, бессмыслица!

Да, бедны мы. Э-эх!»

О чем эта потрясенная запись? Публикаторы 20-го тома Полного собрания сочинений Достоевского ее не комментируют; составители 83-го тома «Литературного наследства» связывают ее с Лесковым предположительно, возможно, потому, что «Лизанька» в рукописи прочитывается не очень ясно; возможно, что это и «Лилинька» (Полн. собр. соч., т. 20, с. 195). Ну, а если все-таки «Лизанька», пусть даже перепутанная именем или с кем-то сконтаминированная? Да и *немецкий расчет* ее спутника, строкою ниже отмечаемый Достоевским, косвенно свидетельствует о том же. Если так, то в русской прозе 1864 года нет другой Лизаньки, разошедшейся с любимым человеком «из эгоизма направления», кроме Лизы Бахаревой, расстающейся с Вильгельмом-Робертом Райнером. Выходит, *можно* было читать лесковский роман и так — со всей силой доверчивого сопереживания. Но — только для «потаенной» тетради. В журнальные битвы следовало выходить без сантиментов. «Печатно он лукавил и старался затенять меня», — много лет спустя вспомнит Лесков о Достоевском.

Аполлон Григорьев. Добрый гений Лескова, благословивший первые его шаги на литературном поприще. Из позднейшей лесковской переписки: «Аполлон Григорьев... восхищался тремя лицами: 1) игуменьей Агнией, 2) стариком Бахаревым и 3) студентом Помадой». Смутновато. Стало быть, помимо трех этих лиц, остальное отверг? Григорьев умер 25 сентября 1864 года, не дожив до окончания публикации. Однако начало скандала он увидел. И успел отпустить по адресу г. Стебницкого в своем журнале «Оса» довольно злую шутку.

Но поскольку с этой григорьевской шутки начинается история осмысления романа «Некуда» в печат-

ной критике, — бросим на печатную критику общий взгляд.

Ситуация 1864 года определяется взаимодействием трех главных журнальных сил. Или, скажем так, соотношением трех главных линий спектра. Потому что есть линии и за границами «видимого» спектра, есть силы и вовне, по которым ориентируется литературная критика.

Из трех наиболее влиятельных журналов — два радикальных и один «почвеннический». Красный, оранжевый... и зеленый, скажем так. Желтые — пропустим (в желтом, то есть межеумочном, «бульварном» — роман «Некуда», собственно, и появился). Есть еще голубой — в смысле «идеальности», но, конечно, без политической символики — это И. Аксаков с газетой «День», но он особняком. А главная троица вот:

Прежде всего — «Современник». Еще не остывший от рук Чернышевского. Здесь Антонович, считающий себя его главным продолжателем. И стремительно левеющий Щедрин.

Затем «Русское слово». Орган молодых крайних радикалов, держащийся блистательным пером Писарева, за которым, однако, не теряется и «второй номер» — еще более молодой Варфоломей Зайцев; именно он ведет в «Русском слове» текущее литературное обозрение под ядовитой рубрикой «Перлы и адаманты русской журналистики».

И наконец — «Время», журнал, всецело определяемый Ф. Достоевским и пронизанный идеями Ап. Григорьева.

За пределами спектра — еще две линии, создающие невидимую ось главного напряжения. Во-первых — Герцен, «Колокол». «Лондонские пропагандисты». Это инфракрасная часть спектра, не всегда называемая, но всегда подразумеваемая: это запал, уже целое десятилетие возжигающий русскую революционность. На другом конце, и тоже «за гранью», но уже в ультрафиолетовой, презренной, адской бездне — Катков. Издающийся в Москве «Русский вестник». Символ верноподданности, реакции и официозного рвения.

Правда, польское восстание 1863 года шатает ори-

ентиры. Поддержавший поляков Герцен все более теряет авторитет в глазах умеренных прогрессивных интеллигентов (позднее Ленин сформулирует: «...вся орава русских либералов отхлынула от Герцена...») *. Катков, напротив, стремительно входит в силу, делаясь в глазах либералов почти пугалом. Оказаться в тени Каткова отныне значит угробить репутацию. Удержаться «на середине» в этой поляризующейся атмосфере почти невозможно. Да «середина» критику и не интересует.

Аморфная, неопределенная «Библиотека для чтения», конечно, типичная «середина». Настоящее болото в глазах ведущих критиков. До обитающих там, по слову Щедрина, *амфибий* руки не доходят. Тем более, что руки заняты: ведущие журналы — все три — яростно воюют между собой. Достоевский ведет полемику со Щедриным («обер-стриж», «пыжащийся сатаненок» — со «свистуном», предводителем «шишей»; привожу эти взаимные определения, чтобы современный читатель ощутил степень личной запальчивости, обыкновенной для тогдашних литературных битв, и не думал, будто Лесков удостоился какой-то особой резкости — в ту пору такой стиль был вообще принят). На Достоевского и его сторонников нападают Писарев и Зайцев («теоретики», «не знающие азбуки» — против «худосочных прыщей» и их «маниловских фантазий»). Самая же яростная драка идет между радикалами: «раскол в нигилистах»; «дубины» против «ножей»; Щедрин против Зайцева («потерявшая место кухарка» — против «пожирателя зажигательных спичек»); Писарев против Антоновича («ах ты, лукошко глубокомыслия!» — от «бутерброда» слышу...).

М. Стебницкий вполне может остаться вне этой главной игры, однако возникают обстоятельства, которые существенно меняют дело. Обосновавшийся в Москве Писемский выпускает (между прочим, у Каткова, в «Русском вестнике») большой роман «Взбаламученное море», где со свойственной ему натуральной

* Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 21. С. 260.

откровенностью выводит на чистую воду и сановников, и чиновников (что он, собственно, делал всю жизнь), а еще — молодых нигилистов (что является новостью и мгновенно зачеркивает в глазах левой критики все прежние заслуги Писемского перед «натуральной школой»). Следом за Писемским в том же «Русском вестнике» является проба пера молоденького выпускника университета, кандидата наук, преподавателя математики Клюшникова, решившего откровенно поговорить с публикой о проблемах своего поколения; роман этот, столь же искренний, сколь и беспомощный, называется «Марево». (Виктор Клюшников прожил потом еще тридцать лет, основал и редактировал «Ниву» и «Кругозор», опубликовал дюжину опусов, и они сошли в небытие, — ему суждено было навсегда остаться в русской словесности автором первой юношеской книжки, мгновенно вспыхнувшей от вызванного ею на себя огня.)

В таком контексте роман М. Стебницкого уже не может быть игнорирован как малосущественное упражнение «погорелого литератора». Ибо это не что иное, как *поход.* И встреча готовится ему соответственная.

Роман «Некуда» воспринят критикой не как индивидуальное явление духа, а как мишень во враждебной армии.

Последний штрих: все эти баталии происходят под непрекращающийся свист сатирических журналов, или *листков,* и они непрерывно жгут, колют и жалят участников главных боев.

Здесь-то, в подписываемой Аполлоном Григорьевым «Осе», в разделе «Советы редакторам и литераторам», и появляется первый отклик на первые главы лесковского романа. Совет гласит: «Г-ну *Стебницкому.* Оставить писание романов, наводящих уныние и сон, заняться изучением брантмейстерского (так! — *Л. А.*) искусства и писать статьи об одних пожарах».

Этот совет сбалансирован другим:

«Г-ну *Зайцеву.* Не писать критических статей, роняющих критику в глазах читающей публики, и заняться филологическим определением русского слова *„клевета"».*

Впрочем, личное участие Аполлона Григорьева в этих «советах» под вопросом: еще числясь редактором «Осы», он уже фактически отошел от дел. Но, что называется, мог участвовать.

Номер с «советами» г-ну Стебницкому и г-ну Зайцеву вышел в середине мая 1864 года. Интересно, знал ли редактор «Осы», что в июньском номере «Русского слова» Зайцев готовит на Стебницкого атаку?

Может быть, Григорьев хотел смягчить удар?

Обзор перлов и адамантов Зайцев начинает с торжественного утверждения, что в русской литературе царят мир и согласие. Затем он с изумлением замечает, что иные журналы этот мир нарушают. Например, катковский «Русский вестник». Здесь напечатано «произведение одного господина, а именно Клюшникова», предназначенное «для разнесения в прах разных враждебных сил». Не разбирая этого романа (специальный разбор «Марева» в эту пору готовит для «Русского слова» Писарев), обозреватель начинает искать в окружающей журналистике другие перлы и адаманты, достойные занять место рядом с «Русским вестником». И находит.

Это — «Библиотека для чтения». Сей журнал, указывает Зайцев, «еще не решился, что называть лучшим, и что — худшим. Его, очевидно, соблазняет путь «Русского вестника», и он спешит поместить роман «Некуда», где, если возможно, превзойдены г. Писемский и его выкормыш» (Клюшников. — *Л. А.*).

Далее В. Зайцев пишет о романе «Некуда» следующее:

«Что такое этот роман, — это уж и сказать невозможно, и единственное уподобление, какое можно сделать ему, это статьи немецких таинственных газет и журналов в роде «Bayerischer Polizei Anzeiger» или «Deutsches Geheim Polizei Zentralblatt» *. Разница только

---

* Баварские полицейские ведомости (букв.: донесения). Центральная газета (букв.: листок) германской тайной полиции (*нем.*). Названия пародийные.

в том, что «Некуда» не сопровождается фотографическими снимками. Вскоре и этого усовершенствования ожидать нужно... Но редакция «Библиотеки» рядом с «Некуда», где изображена маркиза де Бараль, помещает статьи г. Евгении Тур, и таким образом оказывается способной совмещать несовместимое...»

Остановимся на секунду. Упоминание живой писательницы Евгении Тур, так сказать, en toutes lettres, то есть без «прикрытия», в одном ряду с вымышленной Лесковым «маркизой де Бараль», есть, конечно, нарушение всяких литературных приличий, а проще сказать, провокация. Увы, на нее клюнут. Но не будем прерывать более Варфоломея Зайцева.

«Надобно правду сказать, — пишет он, — одной из своих целей — возбуждения любопытства — авторы таких романов, как «Некуда», достигают вполне. Изумление читателя вот уже второй год постоянно возрастает. При «Взбаламученном море» казалось, что гаже уже нельзя было выдумать. Вышло «Марево». Но в «Мареве» даже гадость имеет хотя какое-нибудь прикрытие, берутся небывалые личности, которые автор усиливается возвести в типы. А тут вдруг является чудище, которое уже совершенно всякого с толку сбивает: читаешь и не веришь глазам, просто зги даже не видно. В сущности это просто плохо подслушанные сплетни, перенесенные в литературу... Лица в типы не возводятся; зачем себя этим утруждать... Теперь разработка по мелочам пошла, в частности переехала... даже фамилии лень изобрести: Курицын, положим, переделывается в Петухова — вот и все. Одним словом, черная работа и та даже в литературу явилась. А почтенный мыслитель «Библиотеки для чтения» сетует на неблагоприятное отношение к явлениям последних лет! Успокойтесь, мыслитель, на вас давно перестали досадовать... Досадовать на вас нельзя, потому что никакой досады не хватит; притом вы ведь неповинны в ваших подвигах; вы совершаете их совершенно бессознательно; вам и в ум не приходит спросить наедине самих себя о том, что вы делаете... Если б вы хоть раз сделали это, в ваших поступках не было бы той беспечной и наивной игривости, как теперь. Если б г. Стебницкий

взглянул на себя в зеркало, а если б г. Боборыкин, печатая его роман, имел какое-нибудь понятие о нем, оба вы переконфузились бы друг друга, обоим вам сделалось бы омерзительно, и «Некуда» не явилось бы в «Библиотеке». А то ведь дело как делается. Приходит один к другому и говорит: «А уж какую же штуку я против нигилистов выпущу!!!» Редактор имеет в виду приятную перспективу эффекта, который произведет штука. Ему мерещатся голоса, вопрошающие друг друга: «А читали вы новый роман? Знаете ли, кто там описан под именем маркизы?» За сим следует сообщение, веселость и, в конце концов, являются несколько пакетов с 15 рублями каждый. С другой стороны, быть может и то, что редакторы и авторы правы, рассчитывая нажить к тому времени каменный дом и способность не краснеть».

Пожалуй, в статье этой нечего комментировать. Кроме, разве что, пассажа о каменных домах; или о каменных палатах, что точнее. Лесков таковых не нажил. Не нажил и Зайцев, но по другой причине: он вскоре эмигрировал, бедствовал, стал сподвижником Бакунина и умер в 1882 году, в изгнании, недалеко от тех мест, где могли бы издаваться «Bayerischer Polizei Anzeiger» и «Deutsches Geheim Polizei Zentralblatt».

Между тем в начале августа почин «Русского слова» подхвачен «Санкт-Петербургскими ведомостями», где Петр Полевой, молодой приват-доцент университета, автор диссертации о древнеславянских и древнегерманских поэтических системах (между прочим, сын знаменитого в свое время прогрессивного критика Николая Полевого) роняет в очередном литературном обзоре следующее замечание:

«В одной из статей июньской книжки «Русского слова» (Перлы и адаманты русской журналистики) высказаны весьма справедливые жалобы на то, что наши журналисты решаются помещать на страницах своих изданий романы и повести, основанные на сплетнях и личностях. Автор указывает на роман «Некуда», который тянется в «Библиотеке для чтения» и в котором, сколько можно понять из его намеков, выве-

дена личность и домашняя жизнь одной из наших наиболее известных писательниц. Роман этот, вероятно, прочитанный немногими, действительно не представляет в себе никаких художественных достоинств; да и может ли быть сколько-нибудь художественным произведение, в котором между строками проглядывает даже нечестная задняя мысль? Можно утверждать положительно, что такое пошлое (чтобы не сказать более) направление нашей беллетристики окончательно погубит ее, если только общество наше будет продолжать интересоваться сплетнями и не вооружится против тех авторов, которые избирают их в основание своих произведений, а тем более, против редакторов, решающихся печатать подобные произведения в своих журналах».

Тут, видимо, Лесков и послал в редакцию «Ведомостей» первый протест. Не напечатали.

Боборыкину было проще: он мог помещать свои протесты в собственном журнале. Редакционный ответ Полевому появился немедленно — в шестом номере «Библиотеки для чтения», несколько, впрочем, запоздавшей с рассылкой книжки по известной нам причине.

«Необходимое объяснение» редакции было таким:

«Мы не можем пожаловаться на недостаток отзывов как о нашем журнале, так и об нас самих. Сегодня отсюда, завтра оттуда мы узнаем много любопытного для нас, то о наших стремлениях и склонностях, то даже о наших привычках. Нам рассказывают разные, почему-то неизвестные нам сцены, происходившие однако же у нас; нам передают, чем мы занимаемся, что читаем... что пишем... Фельетонист... «Санкт-Петербургских ведомостей»... исповедует нам, что он от «Русского слова» узнал, будто в «Некуда» — «выведена личность и домашняя жизнь одной из наших наиболее уважаемых писательниц»... Тут изумлению нашему не было пределов... Мы прочли здесь настоящую, en toutes lettres напечатанную фамилию якобы выведенной в «Некуда» известной писательницы, уважаемой нашей сотрудницы...»

Ах, неосмотрителен редактор «Библиотеки для чтения». Да мало ли кто где что написал en toutes lettres!

Такие вещи нельзя *замечать,* они — «вне игры». Попавшись на зайцевский крючок, Боборыкин, что называется, «залипает», он сразу вынужден оправдываться: лицо-де, выведенное в «Некуда», «не имеет ничего общего с нашею известною талантливою писательницей. *Буквально ничего общего...»* И курсив этот нехорош у Боборыкина, он выдает неуверенность; и вообще попытка объясниться дурна уже хотя бы по многословию: де-автор «Некуда» начал свое литературное поприще при содействии почтенной писательницы и, вероятно, много обязан ей; все это делает нисколько не вероятным даже намерение самого автора выставить ее в таком карикатурном виде, в каком исполнено указываемое лицо романа «Некуда», и т. д.

Зайцев мог бы переспросить Боборыкина: почему же «невероятным», когда в этом мы Лескова как раз и уличили?

Словом, несмотря на внешнюю решительность Боборыкина, его доводы слабоваты. И хотя позиция его оппонентов тоже далека от неуязвимости (из заметки П. Полевого видно, что романа он не читал, но судит и о «направлении», о «достоинствах», и о «сплетнях»), — уже ясно, в чью пользу закончится раунд. Поднимается свист, в дело включаются сатирические листки, «Искра» прижигает Боборыкина очередным поэтическим фельетоном. Автор его сокрыт под псевдонимом Хуздозад Церебринов, но и тут все разгадывается легко, есть смысл запомнить имя автора: это двадцатидвухлетний поэт Буренин; позже он еще много чего напишет о Лескове как критик, а пока — стихи:

«Он спал и грезил он... (т. е. Боборыкин. — *Л. А.*) Вдруг некто от небес
Слетел и в форточку в единый миг пролез
И стал близ ложа сна, ночною тьмой покрытый;
Кто сей таинственный? Быть может, ада бес?
О нет, — то псевдоним Стебницкий знаменитый:
. . . .
— Пусть боги на тебя свои щедроты льют,
За то, что удивив россиян скромный люд,
В журнале приютил ты мой роман немалый;
Поверь, его весьма внимательно прочтут
Патриций и плебей, вельможа и хожалый».

Напомню современному читателю, что «хожалый» в 1864 году означает приблизительно то же, что в наше время — «филер», «топтун», «стукач», — это агент тайной полиции.

Свистит «Искра», готовятся к дальнейшему выяснению отношений литературные журналы, а скандал тем временем выплескивается на страницы изданий, далековатых не только от «нигилизма», но и от литературы как таковой. В дело вступает «Русский инвалид», ведомый полковником Генерального Штаба Романовским. С неудовольствием отметив *перерыв,* замеченный в публикациях «Библиотеки для чтения», автор газеты (он подписывается «А. И-н», но и этот псевдоним раскроется) считает своим долгом доложить следующее:

«Пресловутый роман «Некуда» снова обольщает взоры неопытных. Что же это за «Некуда», — что это редакция так нянчится с ним?.. Не замечательное ли уж какое произведение? Но публика этим романом вовсе не интересовалась, никто о нем не говорил, между тем, как все читали и такой роман, как «Марево», который замечательным произведением назвать нельзя, но талантливым можно (? — *Л. А.*). Публика в этом отношении чутка, и ее не подденешь... О романе «Некуда» мы поговорим, когда он кончится, если последующие части представят что-нибудь замечательное. Пока же об нем сказать почти нечего... «Некуда» мы не читали сплошь... но просматривали некоторые главы... Вот, например, глава, носящая такое остроумное название: «Углекислые феи на Чистых Прудах». Глава эта привлекла наше внимание именно своим диким названием (название «А. И-н» слегка переврал, что немудрено, если не читать, а просматривать, но не в том суть. — *Л. А.*). Москва ли так остроумна, что она дает такие клички честным женщинам, или автор собственным умом выдумал такую кличку? — не знаем... Как бы то ни было, а эта глава представляет собой такое карикатурничанье, такие потуги на остроумие, что становится жаль... автора. Уж как ломается, бедный, а все не смешно, а только жалость возбуждается...»

Далее следует позитивная часть, где автор «Рус-

ского инвалида» объясняет автору романа «Некуда», каких именно либералов тот должен был разоблачить, дабы послужить отечеству, но эту часть я опускаю, ибо она очень уж скучна. А интересно вот что: под псевдонимом «А. И-н» скрывается не кто иной, как Алексей Суворин, недавний сослуживец Лескова по редакции «Русской речи», ныне энергичный фельетонист петербургских газет, с каждой публикацией набирающий популярность.

Но дальше — самое интересное: выстрел полувоенной газеты, отнюдь не замешанной в нигилистических предприятиях, пробуждает... одну из самых «нигилистических» редакций тогдашней столицы, а именно — «Современник». Такие любопытные комбинации бывают в идейной борьбе. А если принять во внимание, что Суворин, помимо того, что пишет обзоры для «Русского инвалида», еще и в «Современнике» сотрудничает, а псевдонимы в узком литературном кругу являются секретами полишинеля, — то, может быть, и неудивительно, что именно «Русский инвалид» подал сигнал «Современнику».

Итак: еще в апрельском номере Максим Антонович, всецело поглощенный «Взбаламученным морем» Писемского, признает, что только-только удосужился прочесть его, «Некуда» же еще явно не читал, и в номерах майском и июньском о Стебницком тоже ни слова, а в июльском журнал уже во всеоружии и с прямой ссылкой на статью «Русского инвалида» высказывается по роману. Автор статьи не обозначен. Но опять-таки известен: Григорий Елисеев (помните? еще недавно: «Елисеев... Лесков. Крайние социалисты»...). Статья идет как «внутреннее обозрение», от имени редакции. Автором такого обозрения, наверное, мог бы быть и Максим Антонович, и Юлий Жуковский, и даже сам Щедрин. Впрочем, Щедрин вряд ли. И еще крупно повезло роману «Некуда», что Щедрин не добрался до него в ту пору, — а ведь хотел: отбыв в Пензу, настойчиво просил Некрасова прислать ему туда роман Стебницкого и обещал написать *хорошую и милую рецензию* — но не прислал Некрасов, и на пять лет отложилась убийственная статья Щедрина о Лескове.

Теперь же, в 1864 году, «Современник» включается в дискуссию — на уровне Елисеева. И хотя Суворин, подавший ему «мяч на удар», утверждал в «Русском инвалиде», что роман неинтересен и сказать о нем почти *нечего*, — обозреватель «Современника» находит, что сказать.

Заходит он издалека. Сначала пространно рассуждает о либерализме вообще, а затем поворачивается к практике с помощью следующего риторического вопроса:

«...Что же означает, спрошу я читателя, совершившийся факт, если не то, что русский либерализм никогда не существовал an und für sich *, что он возник вследствие надобности в нем и по прошествии в нем надобности исчез, что если затем в обществе и действительно осталось несколько зерен либерализма... то таковые зерна не заключают в себе для общества ничего опасного, а, напротив, составляют необходимый в нем элемент, служа кроме того и украшением. Ибо как же европейскому обществу быть без элемента либерализма? Не Персия же ведь мы в самом деле.

Спрашивается, — продолжает *«Современник»*, — была и есть ли какая-нибудь нужда воевать с такого рода противником?.. Имели ли какой-нибудь смысл предпринятые литературою против русского либерализма походы, которые признаются кой-кем замечательными? К таковым походам мы относим: «Отцов и детей», «Взбаламученное море», «Марево» и даже «Некуда». Последнее, впрочем, замечательным признается только редактором того журнала, где оно напечатано. (Елисеев перекликается с *Сувориным*. — *Л. А.*) Не можем не пожалеть о литературном его безвкусии. Неужели он не видит, что такая грязная и бесталанная пошлость, какую представляет собой «Некуда»... ниже даже бесцветнейших и местами... положительно лишенных здравого смысла передовых статей его журнала? Стоило ли из таких пустяков лишать своих читателей целый месяц чтения?..»

...Живущий у Лескова Павел Якушкин, прозаик,

* Как вещь в себе и для себя (*нем.*).

фольклорист и этнограф, найдя у того на столе книжку «Современника» и прочитав вышеизложенное, объявляет:

— Знаешь, я сейчас пойду к Некрасову и скажу, что это свинство. Он говорит о тебе хорошо, а позволяет писать совсем скверно. Я их за тебя сам обругаю!

Лесков просит его не предпринимать ничего подобного. Оживление в литературе — дело обычное; в ругани «Современника» есть даже нечто образцовое. Лесков явно прячет от Якушкина раздражение — но долго он такой тон не выдержит...

Поход ретроградных писателей против нигилизма, — продолжает меж тем Г. Елисеев, — дело мелкое, безыдейное, «чисто личное. «Отцы и дети» были походом зависти и злости отживающего таланта; «Взбаламученное море» было походом бестолковости и претензии вновь на известность таланта отжившего. «Марево» было походом глупости таланта юного; «Некуда» было походом ловкости одного из талантов, которые имеют такое же отношение к литературе, какое имеют к ней швейцары, пишущие поздравительные стихи... Замечательно однако ж, как делается слеп человек, добровольно отдающий себя на служение лжи... В этом отношении весьма меткое замечание о романе г. Стебницкого «Некуда» сделал г. А. И-н в «Русском инвалиде»...»

И автор «Современника», раскрыв, так сказать, источник, приводит длинное рассуждение автора «Русского инвалида» о том, каких «либералов» надо было бы высмеять автору «Некуда».

Кончает «Современник» свое выступление так: «По-видимому, после «Некуда» — дальше идти действительно уж некуда. И есть всякое основание думать, что подобная литература, не представляющая собою ничего, кроме бессмысленного поругания над здравым смыслом (так! — *Л. А.*), прекратится... навсегда».

Увы, течение литературных схваток малопредсказуемо: уж третий критик негодует на Стебницкого и требует, чтобы подобное «прекратилось... навсегда», а пламя все разгорается, и конца не видно. Слишком много интересов зацеплено, слишком много репутаций задето, и вот уже «Санкт-Петербургские ведомости»,

уязвленные ответом «Библиотеки для чтения», вторично берут слово. Казалось бы, что он Гекубе, что ему Гекуба? Газета — общеполитическая, ей по одним внутренним проблемам в «эпоху великих реформ» неприятностей хватает, и редактор Валентин Корш — историк, больше занятый парламентаризмом в Англии и рабством в Древней Греции, чем русским нигилизмом. Корш — «орудие в руках либеральной клики», — припечатает много лет спустя в воспоминаниях Евгений Феоктистов. Вряд ли. Просто живой и мягкий человек, всем интересующийся и всему сочувствующий. «Менандр Прелестнов», по известному щедринскому определению. С юных лет чтил Герцена и был с ним связан. Человек, которого в 1883 году радикальное «Дело» проводит в могилу словами: «В. Ф. Корш был слишком «всечеловек», в нем недоставало того боевого элемента, который необходим в наше терпкое время».

Шестидесятые годы, надо признать, время еще более терпкое, чем восьмидесятые.

11 сентября 1864 года В. Корш печатает следующее:

«Письмо к редактору «Санкт-Петербургских ведомостей».

В июньской книжке «Библиотеки для чтения» помещена очень курьезная и наивная статейка от редакции, под названием «Необходимое объяснение»... В этом объяснении... редактор «Библиотеки для чтения» старается защитить г. Стебницого в том особенно, что будто «Русское слово» и «Санкт-Петербургские ведомости» позволили себе *пошлую клевету* *, сказав, что в романе «Некуда» выставлена в самом карикатурном виде одна очень почтенная личность. Я очень хорошо знаю милого кавалера, т. е. г. Стебницкого, и почтенную личность, которую он вывел в своем романе, и охотно становлюсь на сторону «Русского слова» и «Санкт-Петербургских ведомостей», потому что и «Русское слово» и «СПб. ведомости» были совершенно правы,

* Этих слов Боборыкин вроде бы не употребил, но это его не спасет.

отнесясь с негодованием к такой непростительной шалости автора, во всеоружии будочника вторгающегося в семейную жизнь, подслушивающего разговоры и вообще занимающегося такими вещами, на которые способны только кавалеры легкого поведения... Редакция «Библиотеки для чтения» силится доказать, что если кавалер легкого поведения чем-нибудь обязан, положим, какой-нибудь писательнице, если этот кавалер, положим, выведен из грязи какой-нибудь почтенною личностью, то он не способен написать пошлую карикатуру на личность, которой он обязан многим... Г. Стебницого редакция «Библиотеки для чтения», конечно, знает. «Конечно» тут даже не идет: я положительно знаю, что вы с ним хорошо знакомы. Г. Стебницкий, конечно, честный человек... следовательно, по чужим карманам лазить не станет. Видите, как ясно я говорю. Вы, милый кавалер, не оскорбляйтесь — это я к примеру только говорю, чтобы вашему патрону объяснить то, что мы с вами понимаем отлично...»

Да, интонация далека от парламентских норм... Тут-то, наверное, Лесков и впадает в ярость. Тут-то, наверное, и посылает Коршу второе протестующее письмо, но и его Корш не помещает.

Но читаем дальше. Обвинитель Лескова выражает готовность для разъяснения дела войти в некоторые подробности о г. Стебницком как о писателе. «Г. Стебницкий, — рассказывает он, — человек не без дарования, и притом оригинального. Дарование это заключается в том, что автор хорошо описывает *приметы,* даже очень хорошо. Я думаю, что г. Стебницкий может не только поставлять романы с описанием примет известных лиц, но даже с успехом мог бы служить по следственной части, например, письмоводителем частного пристава, надзирателем или каким-нибудь экспертом. Понятно, что человек с таким дарованием может доставить пользу не только «Библиотеке для чтения», но даже и администрации. Говорю совершенно серьезно и с полным уважением к такому завидному таланту...

Будет! — обрывает себя негодующий автор. — Предисловие кончено. Повторяю: г. Стебницкий написал карикатуру на явления жизни и характеры. Написал

ее потому, что был не в состоянии понять ни жизни, ни характеров по своей неразвитости».

Здесь автор *письма* делает сноску и уточняет следующее: «Некоторые мои знакомые утверждают, что, например, г. Стебницкий переразвился, если можно так выразиться, прочитав в русском переводе тоненькую книжку Бруно Гильдебрандта о социалистах и, в русском же переводе, Историю французской революции Вальтер Скотта»...

Письмо подписано: «Знакомый г. Стебницкого». Узнать автора опять-таки не представляет труда: это все тот же Алексей Суворин. А поскольку именно с ним Лесков, как мы знаем, еще недавно в Москве готовился штудировать Фурье и Прудона, то в устах Суворина скромное свидетельство о французской революции, изученной по Вальтеру Скотту, получает особую тонкость. По существу-то именно незаметная, нонпарелью набранная сносочка и содержит главный и самый болезненный укол. Куда более сильный, чем следующие ниже шумные угрозы Суворина сделать достоянием почтеннейшей публики некоторые недостающие подробности, которые г. Стебницкий не рискнул описать в романе.

Чтобы закончить об участии А. С. Суворина в этой истории: он не ограничился двумя статьями и написал в ответ Стебницкому целый роман, где вывел симпатичного нигилиста и заклеймил его клеветников. Роман назывался «Всякие»; его первые главы, подписанные псевдонимом «Бобровский», начали появляться в качестве «очерков» в «Санкт-Петербургских ведомостях» летом 1865 года; к весне следующего года было отпечатано отдельное издание и 4 апреля представлено в цензурный комитет... В этот момент грянул выстрел Каракозова. Политическая погода стремительно переменилась. Власти не просто уничтожили тираж, они возбудили против автора судебное преследование. В перепуганном письме к министру внутренних дел П. А. Валуеву Суворин засвидетельствовал свою благонамеренность и объяснил, что имел целью борьбу с нигилизмом. Не тогда ли он и сломался?

Полвека спустя, на склоне лет, Суворин не удержался и издал-таки свой роман.

Я его прочел. Сентиментальная беллетристика с мелкими либеральными подкусами. По второму плану — фигуры литераторов и журналистов, большею частью разглагольствующих на темы дня. Некоторые названы своими именами. Один эпизод я приведу. Герой и героиня договариваются о свидании. Берут извозчика. Далее Суворин пишет:

«Они поехали. Да не усомнится в этом читатель. Я могу сослаться на г. Стебницого, который, воспылав подозрением, тотчас бросился бежать за пролеткой, но, к счастью, извозчик князю попался хороший, и г. Стебницкий принужден был остановиться у Александровской колонны и утереть нос. Часовой золотой роты смерил его с головы до ног и отвернулся...»

В 1909 году все это было переиздано без помех, однако не вызвало интереса даже как документ времени.

Словом, в истории русской литературы оказалось одним антинигилистским писателем меньше и одним дельцом больше.

Однако вернемся в 1864 год, когда Суворин писал против Стебницкого искренне негодующие статьи и грозился объявить публике интимные подробности его жизни *.

Смешно, но именно эта фигуральная угроза произвела неотразимое впечатление. Поверил ли Боборыкин в реальность суворинского намерения или просто попался на прием (скорее всего это был *прием,* хотя и зловещий: все знали, что Лесков вывел в «Некуда» самого себя под именем доктора Розанова и свою жену под именем Ольги Сергеевны), — но Боборыкин начи-

---

* Эти подробности, кстати, тоже попали в печать — шестьдесят лет спустя, в качестве литературной сплетни (причем со ссылкой на Суворина); желающие могут почерпнуть их из воспоминаний Иеронима Ясинского (Роман моей жизни. М.; Л., 1926. С. 194—202); я их приводить не хочу, во-первых, по их бестактности и, во-вторых, потому что в 1864 году ничего рассказано не было и Суворин не пошел дальше фигуральной угрозы.

нает свой ответ именно с обсуждения этого вздорного предположения и принимает его вздорный тон.

«Ответ «Санкт-Петербургским ведомостям». «Санкт-Петербургские ведомости» объявили на днях, что они открывают у себя особый отдел, посвященный исключительно роману «Некуда» и вверенный какому-то господину, скрывающемуся под плотным забралом *знакомого* г. Стебницкого... Смущенные такой неожиданностью и пламенною манифестацией, что мы можем отвечать? Нам остается только благодарить и раскланиваться во все стороны...»

Плохо дело. Боборыкин проговаривается, он не может скрыть растерянности, он действительно смущен и не знает, что отвечать. Загипнотизированный казусом с Евгенией Тур, он вновь возвращается к этому гибельному для себя пункту и с многословием, выдающим отчаяние, еще раз повторяет, что у героини Стебницкого нет никакого сходства с «уважаемой писательницей». Однако все знают, что сходство есть, и разительное; знает это и редакция; поэтому она пытается отделаться полупризнанием оплошности: «Автор провинился недостатком фантазии, приличия и пр., а не дурным намерением...» Это уже первый шаг к капитуляции. А вот и второй: «...г. Корш публикует в своей газете, будто мы вожделенно заняты созерцанием «Некуда». Мы ничем не дали повода утверждать это... Мы напечатали произведение г. Стебницкого, значит, считали его *полезным,* но откуда «Санкт-Петербургские ведомости» знают о нашем вожделенном созерцании его?..» Но г. Корш ведь еще «публиковал», что вы назвали обвинения, возведенные на г. Стебницкого, *клеветой!* — «Мы никогда не говорили этого...» Уже отступая по всему фронту, спасая журнал, Боборыкин последним маневром выдает своего автора на растерзание противнику: «Г. Стебницкий, конечно, сам сумеет ответить за себя, если захочет».

Едва это объяснение появляется в «Библиотеке для чтения», в сатирических листках раздается свист:

— «Библиотека для чтения» отпирается...

— Что же ей остается делать?

— Прибегла к способу гимназистов, взяла да и от-

перлась от всего. — «Знать ничего не знаю, ведать не ведаю...»

— Г-н Боборыкин думает, вероятно, что мы все ему «поверили на слово», — веселится на страницах «Искры» Литературное Домино, а поскольку под этим псевдонимом скрывается не кто иной, как поэт Д. Минаев, то далее следуют стихи:

«Библиотека для чтенья»
Пред сотрудницей стоит.
— О, не слушай объясненья,
Я невинна, — говорит...

«Заметки анахорета. *Петух и алмаз.* Некоторый петух, разрывая навозную кучу, нечаянно нашел алмаз. Такого петуха думал изобразить собою П. Д. Боборыкин, печатая роман «Некуда» г. Стебницкого, но, по напечатании, очутился в положении человека, который вытащил на показ публики то, что даже и петухи благоразумно оставляют на заднем дворе...»

«Надпись «Библиотеке для чтения». Пожалуйста, не спорь ты вкривь и вкось...»

Всю осень курочкинская «Искра», не переставая, жалит Лескова. Под этот аккомпанемент «Библиотека для чтения» допечатывает последние главы романа, а его автор, приглашенный левыми критиками лично оправдаться в своих действиях, готовит объяснение. *Предвосхищая* это объяснение, «Искра» его пародирует:

«...Чего мы хотим? Решительно не знаем. Чего мы не хотим, чего нам не надобно? Не надобно помещать непристойных романов... Не надобно, совершив неприличный и паскудный поступок, уверять, что сделал оный нечаянно... Не надобно утверждать, что лганье и увертки, хотя бы и литературные, есть честное дело...»

В декабре, вместе с окончанием романа, «Библиотека для чтения» помещает «Объяснение г. Стебницкого». По заголовку видно, что редакция окончательно разошлась с автором, но для полной ясности Боборыкин дает еще и сноску: «От редакции. Не имея права отказать автору, мы сообщаем его объяснения, хотя далеко не разделяем высказанных в нем мнений. Многочисленные намеки... оставляем на полной ответственности автора»...

Много лет спустя, в широко известных своих мемуарах П. Д. Боборыкин перескажет эту историю в благодушных тонах. Возможно, он и теперь, в 1864 году, не желает Лескову зла. Лесков настроен иначе; два года спустя он обронит в одной из статей: «Г-н Боборыкин давно известен как очень бездарный писатель». Ярость, застывшая в этом замечании, помогает понять состояние Лескова в момент, когда редактор «Библиотеки для чтения», умывая руки, вытолкнул его на авансцену для объяснений.

С этого момента Лесков предоставлен самому себе.

«Я в свое время, — начинает он, — послал в редакцию одной газеты два объяснительных письма по поводу этого романа, но ни одно из моих писем не могло явиться в печати...

Нападать на меня прямо за направление романа было неудобно по многим существующим положениям, а простить этого направления мне не могли, и придрались к подысканному кем-то *внешнему* сходству некоторых лиц романа, — и пошли писать...»

Вынужденный защищаться с этой боковой и крайне невыгодной для него стороны, Лесков осеняет себя авторитетом Тургенева, Писемского (!), Пушкина и «самого Шекспира» (они, мол, не смущались таким внешним сходством, хотя их за это и трепала критика), а затем идет ва-банк. Внешнее сходство, пишет он, может быть, кто-то найдет и у пары иных «оголтелых» литературных героев с парою людей живущих... Проступка не было бы и тогда, когда от этой, по-видимому, невозможной в природе литературной пары он, Стебницкий, произвел бы «совершенно невозможного в природе критика со всею внешностью Варфоломея Зайцева», — «сам г. Зайцев едва ли бы почел уместным узнавать себя по внешности, как бы вздумалось ему сделать это с другим лицом...»

Сказано ядовито и тонко, и все же это место опасное. Зайцев-то в «Русском слове» свои перлы и адаманты опять-таки полным именем не подписывал, а только инициалами: «В. З.». Лесков не Боборыкин, он не оправдывается, он и сам переходит на личности. Этот отте-

нок личной дезавуации конечно же добавит в свой час ярости и Писареву, оскорбленному за молодого собрата. Так или иначе, Лесков отрезает себе малейшие возможности компромисса и примирения. И делает он это по всем пунктам:

«Из „грязи" меня никакая писательница никогда не вытаскивала, — отрубает он. — Утверждаю, что ни в Москве, ни в Петербурге нет и не было ни одного человека, которому я был бы чем-нибудь серьезно обязан...»

По-человечески это место, конечно, жестоко. Впрочем, с Евгенией Тур Лесков впоследствии за границей встречался — видимо, у нее хватило великодушия остаться на высоте. У Лескова же в его положении было лишь два выхода. Либо капитулировать. Либо решиться на безжалостность человека, обреченного всю жизнь прокладывать свой курс в одиночестве, *против течений,* как в свое время скажет о его жизни биограф. На это Лесков сейчас и решается.

Разделавшись с частностями и выйдя на главный пункт, по поводу которого у него, конечно, нет ни иллюзий, ни желания хитрить и прятаться, Лесков продолжает:

«А что касается до моего политического и литературного направления, то оно таково...»

Прервемся на мгновенье. Вопрос задан коренной, и мы сегодня, зная весь жизненный и писательский путь Лескова, можем ответить на него твердо и недвусмысленно. «Направление» Лескова — это «направление» широкого демократизма; это позиция человека, безусловно принимающего и поддерживающего реформы, человека безусловно прогрессивных взглядов, человека, безусловно враждебного охранительству, ретроградности и бюрократическому застою русской жизни. Лесков вышел из разночинства, он рано сознал себя как просветитель, «конституционалист» и сторонник реального раскрепощения народа; он в этих убеждениях был тверд и никогда им не изменил. При этом учтем и то, что, в отличие, скажем, от Достоевского с его общечеловеческими безднами и Толстого с его нравственным максимализмом, Лесков в вопросах реальной политики —

человек здравого смысла и практически трезвого взгляда на вещи. Именно поэтому он — «постепеновец» и «реформист», противник крайних радикалов и изобличитель бунтарских элементов в общественном движении. Он боится практического срыва, боится реальной реакции, боится ответной крайности — и все его знание России, весь его жизненный опыт, вся выношенная за тридцать лет установка на практический результат, а не на «отвлеченную философию», — все это вполне объясняет его «направление».

Хотя, конечно, позиция эта далеко не покрывает величайшей писательской интуиции Лескова, который угадывал в народной толще такие иррациональные глубины и такие крайности, какие никакой «конституцией» охватить было невозможно.

Понимал ли он, что по существу именно эти дремлющие народные страсти подспудно сотрясали и интеллигенцию? Тогда, в 1864 году, — вряд ли. Он попал в слишком страшную переделку; в глазах своих противников он был ретроградом и реакционером; даже если он и чувствовал, что не от одной их близорукости это произошло, не от одних только его ошибок, но и от того, в какой узел все завязалось в России, — даже если он и чувствовал так, — ему было не до того. В тот момент объясниться было невозможно.

Самое поразительное в его *объяснении* — отказ от объяснений по основной, капитальной, принципиальной позиции; интонация атаки:

«А что касается до моего политического и литературного направления, то оно таково, потому что я считаю его за лучшее. В политике я верю Монтескье, что «всякое правительство впору своему народу»...»

Маленькая накладка: у Монтескье не совсем так: «всякий народ достоин своей участи». Цитирует же Лесков Жозефа де Местра, возможно, перефразировавшего Монтескье; выражение, разумеется, крылатое, «гуляющее» по разным авторам; и все-таки Лесков нетверд; пятнадцать лет спустя он припишет эту фразу Ларошфуко. Мелочь, конечно, но достаточная, чтобы оппоненты могли ввернуть что-нибудь о его «переразвитости» и о том, что он изучал философов по тонень-

ким русским переложениям. Не придрались... Может, не заметили, а может, не стали мелочиться: драка-то пошла крупная. И Лесков бьется в открытую:

«...А в социальных наших неурядицах, по-моему, виноваты наши мелкие, чересчур своекорыстные, завистливые натурки; наша распущенность, погоня за эффектами, словом, опять виноваты мы сами;

И сами мы должны разоблачить
Своих грехов преступную природу,

а не лгать, не хвастать, что у нас народилось новое племя, готовое походя наесться, стоя выспаться, лишь бы только старый Гаврило обедал с Мирабо за одним столиком. Я знаю, что у многих людей, преследующих столь высокую цель на словах, в действительности слепые бабки сидят без хлеба на чужой печке, — и не умею этим господам верить».

Теперь сказано все.

На пороге нового, 1865, года «Объяснение г. Стебницкого» вместе с полным текстом романа «Некуда» ложится на стол к Писареву — в Петропавловскую крепость, где тот, сидя за решеткой, пишет свои бешеные статьи.

Момент знаменательный: как-никак роман великого писателя попадает в руки великого критика.

Даже зная наперед тот аннигиляционный взрыв, которым обернулся этот контакт, невольно еще и еще раз спрашиваешь себя: неужели? Как же он ничего не почувствовал? Ну, хорошо, выступил против тенденции, это понятно, но «параллельным» чисто художественным зрением — так-таки совершенно *ничего* и не уловил? Это Писарев-то, с его эстетическим чутьем!

А может, дело не так элементарно?

Начнем сначала. Впрочем... выясним, где начало.

Если предположения литературоведов правильны, и статья «Наши усыпители» (в конце концов появившаяся в позднейшем, 1867 года, собрании Писарева) была зарублена журнальной цензурой в середине сентября 1864 года (в этом варианте она называлась «Картонные герои» и до нас не дошла), — то, стало быть, на-

писана она как раз по ходу публикации лесковского романа, и тогда надо в нее вглядеться повнимательнее: это и есть первое прикосновение Писарева к лесковскому тексту, и именно теперь Писарев в первый (и последний) раз говорит *по существу* романа. И говорит не так однозначно, как мы привыкли думать.

Вот его рассуждение:

«...Все романы, написанные для прославления грязи и для посрамления ее противников, доказали, наперекор всем усилиям их авторов, что грязь решительно ни на что не годится и что сила, мужество, честность, ум, любовь к идее составляют исключительную и безраздельную собственность тех противников, которых авторы желали опозорить, оклеветать и стереть с лица земли. К этому результату пришли и «Взбаламученное море», и «Марево», и «Некуда». Образы и характеры сказали как раз противоположное тому, что хотели сказать авторы.

Кто оказывается самым чистым и светлым характером в «Взбаламученном море»? — Валериан Сабакеев.

А в «Мареве»? — Инна Горобец.

А в «Некуда»? — Лиза Бахарева...»

Но позвольте. Тут не все вяжется. Откуда «образы и характеры»? Если все вышеназванные авторы, с точки зрения Писарева, есть не что иное, как «всякая тварь, умеющая держать перо в руках и имеющая желание и возможность оплатить типографские расходы», если продукция, выходящая из-под пера такой твари, говоря опять-таки словами Писарева, есть «хлам», недостойный серьезного разговора, просто «кипа печатной бумаги», не имеющая отношения к литературе, — то каким фокусом можно извлечь из этого хлама образы и характеры, воздействующие на нас *вопреки* воле авторов? Если перед нами *картонные герои,* то откуда в них возьмется «сила, мужество, честность, ум и любовь к идее»? Тут одно из двух: либо перед нами не такой уж бесспорный хлам, либо мы извлекаем что угодно из чего угодно, и тогда перед нами не такая уж бесспорная литературная критика.

Во всяком случае, тогда это уже не Писарев. Тут нужна другая рука, другая школа и другая система

взаимодействия с материалом. Пять лет спустя Николай Шелгунов действительно проделал подобную операцию и объявил Лизу Бахареву положительной героиней, воздействующей на читателя *вопреки* намерениям ее автора. Но то были уж иные времена; народническая критика ориентировалась на иной спрос, у нее были совершенно иные отношения с эстетикой. И, наконец, Шелгунов все-таки не Писарев.

Как же, однако, быть с Писаревым? Хлам или не хлам? «Почувствовал» или нет?

Я ведь могу поверить, что художественной природы литературного материала не ощущал Антонович, что ее не брал в голову Шелгунов, что о ней легко забывал Скабичевский. Я понимаю даже Салтыкова-Щедрина, который ради яростной своей мысли шел напролом и кромсал тексты, талантливость которых он попутно и наскоро признавал. Но чтобы этой стороны дела не заметил Писарев — не верю. Изо всех критиков своего поколения (а может быть, и во всей истории русской критики после Белинского) Писарев, я убежден, в наибольшей степени одарен чувством слова. Эстетическое чутье у него безошибочное. Уж он-то отлично знает, «в каком чине состоит Тургенев на службе Аполлона»; он знает даже больше: скромность этого чина относительно Пушкина. Знает — и однако спускает Пушкина «с горы» вместе со всей этой эстетикой!

Тут нет сомнения: само решительное *разрушение эстетики* — не что иное, как «эстетический» бунт вывернувшегося наизнанку абсолютно точного художественного сознания. Писарев приносит это сознание в жертву. Но, в отличие от своих противников, он не делает в этой сфере мелких ошибок. Просто эта сфера его «нисколько не интересует».

Не потому ли, приготовившись употребить «для нужд будущего» романы Писемского, Клюшникова и Лескова, Писарев останавливается и, *обозначив* задачу, отказывается от ее разработки? Ведь по существу-то, по природе материала, в эту схему (образы, живущие «вопреки» авторской воле) способен уложиться один Писемский, «Взбаламученное море» которого Писарев хоть и считает гнусностью и глупостью, да самого-то Писемского

ставит не ниже Тургенева и Гончарова. Клюшникову в этом ряду делать нечего, — когда дошли руки, Писарев, не колеблясь, раскатал по бревнам его жалкое строение.

А Лесков? Что делает Писарев с Лесковым? Замахивается и... отходит. Тут только чистое чутье способно сработать, потому что для «чистой мысли» все трое равно стоят в шеренге. И, однако, один из них (Писемский), при всей силе, не перешел как писатель границ своего столетия, во всяком случае, пока что; другой (Клюшников) не выбрался даже из границ литературного «момента», третьему же, Лескову, — суждено было шагнуть в века.

Еще раз решать на его примере сугубо «тургеневскую» задачу, то есть доказывать, что Лиза Бахарева, вроде Базарова, — хороша независимо от авторской воли, — вряд ли интересно.

Схватываться по поводу петербургских радикальных кружков, к которым Лесков относится с недалекой злобой, еще менее интересно: здесь нет глубины, да Писарев и сам к радикалам относится далеко не однозначно.

Там же, где начинается чисто лесковская глубина, где угадывается вход в *его* бездну, где меж циниками и романтиками нигилизма смутно и двойственно маячат «люди древнего письма», — там Писарев бессилен. Ибо эти едва намеченные в первом лесковском романе мотивы не подходят под определения, какими располагает писаревское время. Время ценит определенность; Писарев его сын, причем опыт его книжно узок. На месте «народа» стоит в его сознании что-то абстрактно-четкое, исторически-перспективное и просветительски-вменяемое. Писарев живет всецело в *области мысли.* Он легко справляется и с наивными малеваниями Клюшникова, и с дикими сценами темной народной жизни, которые рисовал Писемский. Но не с Лесковым.

Иными словами, Писарев не чувствует, *что именно* перед ним, но чувствует, что там *что-то* есть. И он делает тактический разворот: уклоняется от разбора *романа* и сосредоточивается на двух процедурных вопросах: во-первых, допустима ли примененная в романе

«Некуда» писательская техника и, во-вторых, надо ли такие романы издавать?

А тут сам Лесков облегчает Писареву маневр, выступая со своим «Объяснением». Писарев немедленно схватывается за это «Объяснение» и заслоняется им от романа. Делает он это с виртуозностью, вряд ли доступной Петру Полевому, Алексею Суворину и даже Варфоломею Зайцеву. Читая «Прогулку по садам российской словесности», знаменитую статью, где Дмитрий Писарев дает М. Стебницкому решающий бой, мы должны оценить чисто эстетический блеск маневра. Это действительно почерк прирожденного мастера.

«...Бойкие и задорные, но в сущности трусливые и тупоумные ненавистники будущего, — развивает свою общую мысль автор «Прогулки», как бы еще не замечая Лескова с его «Объяснением», — пишут истребительные романы и повести вроде «Взбаламученного моря», «Марева» и «Некуда». Долго толковать об этой категории писателей не стоит, тем более, что в статье моей «Сердитое бессилие» я достаточно охарактеризовал одного из таких истребителей (Клюшникова. — *Л. А.*). Не могу, однако, пройти молчанием одну любопытную заметку, помещенную в декабрьской книжке «Библиотеки для чтения» г. Стебницким, автором истребительного романа «Некуда». Находя, вероятно, что он еще недостаточно уронил себя своим романом, г. Стебницкий пожелал еще довершить это дело особым «объяснением», напечатанным в том же журнале, который так любовно усыновил роман „Некуда"».

И Писарев цитирует из «Объяснения» то место, где Лесков говорит о *внешнем* сходстве его героев с прототипами: к сходству-де придрались противники, найдя неудобным нападать на роман за направление.

Ну и нравы! — комментирует Писарев. — «Насильно врываются в журнал для того, чтобы заявить перед читающей публикой, что нападать на них прямо никак невозможно. Впрочем, я полагаю, что авторское самолюбие ослепляет г. Стебницкого. На него не нападали прямо за направление совсем не потому, что это было неудобно, а потому, что это было бесполезно. На таких

джентльменов, как гг. Писемский, Клюшников и Стебницкий, все здравомыслящие люди смотрят как на людей отпетых. С ними не рассуждают о направлениях; их обходят с тою осторожностью, с какою благоразумный путник обходит очень топкое болото...» Говорить надо о другом: «Г. Стебницкий пишет курсивом слово *внешнее.* Он не отрицает сходство, а доказывает только, что оно было чисто *внешнее...»*

Вот он, уверенный *косой удар:* взявшись за одно лесковское слово, Писарев разом поворачивает спор и пускает его вбок, туда, где его противник будет беззащитен. «Заметьте, — разворачивает Писарев и читателя, — Стебницкий постоянно говорит о *внешнем, о* чисто внешнем сходстве. Он ни разу не употребляет слова *«случайное* сходство», того единственного слова, которое сразу могло бы совершенно оправдать его... Но вы представьте себе следующую штуку: г. Стебницкий записывает ваши приметы, особенности вашего костюма и вашей походки, ваши привычки, ваши поговорки; он изучает вас во всех подробностях и потом создает в своем романе отъявленного мошенника, который всеми *внешними* признаками похож на вас, как две капли воды. А между тем вы — честнейший человек и провинились только тем, что пустили к себе в дом этого подслушивающего и подсматривающего господина. А между тем все ваши знакомые узнают *вас* в изображенном мошеннике и с изумлением расспрашивают друг друга о том, есть ли какая-нибудь доля правды в том, что о вас написано. Начинаются догадки, предположения и сплетни...»

Попав в этот горячий, бешеный писаревский поток речи, самое трудное — остановиться. Остановившись, отдышавшись, отряхнувшись мысленно, вы вдруг вспоминаете, что от содержания романа вас давно отнесло в сторону, что о существенных намерениях автора вам просто некогда вспомнить, что под напором критической речи вы отступили на какой-то неожиданный, петляющий, боковой путь, и вместо образов и картин вам надо выяснять возникающие попутно «догадки, предположения и сплетни». И вам не уклониться — сбив вас на этот «косой» путь, Писарев делает свое дело вир-

туозно, он знает: главное — не дать вам опомниться, не позволить вам восстановить общую ориентацию. Он входит в клинч и гонит вас в угол, не отпуская ни на мгновенье: ну, так каково вам, если вы *внешне* похожи на мошенника? Как вы находите, приятно ваше положение или нет? К суду вас никто не потянет, но это именно и скверно. В суде вы могли бы оправдаться, но против сплетен, возбужденных наглой мистификацией г. Стебницкого, вы оказываетесь совершенно беззащитным. Как называются такие проделки? Они называются бросанием камней и грязи *из-за угла*. Такая косвенная инсинуация неизмеримо хуже прямого доноса, потому что составитель инсинуации не обязан представлять никаких доказательств, он всегда имеет полную возможность увернуться в сторону, ссылаясь на свободную игру своей фантазии.

«Спрашивается, — итожит Писарев, загнав вас в этот угол, — с каким же умыслом г. Стебницкий превратил своих знакомых в натурщиков?.. Если г. Стебницкий скажет, что это была приятельская шутка, то ему на это возразят, что это шутка глупая, плоская и дерзкая...» «Все это было бы смешно, когда бы не было так глупо»... Этой цитатой из романа Писарев увенчивает пассаж и готовит завершающую атаку. Но прервем этот бой на секунду: надо закончить с вопросом о прототипах. Разумеется, литература жестока, и Тургеневу неприятно узнать себя в Кармазинове. Лесков в этом смысле, чисто житейски, был человеком пренеприятнейшим и даже просто опасным: всю жизнь от него отскакивали люди, черты которых он так или иначе изобразил в своих сочинениях. Однако вспомним, о чем идет речь, и не будем смешивать цели и масштабы великого писателя и цели любителя замочной скважины. Жестокость литературы в конце концов оборачивается жестокой закономерностью, и если книга остается в истории, история сама же, пожалуй, и улыбается своей жестокости. Что осталось в истории от «г. Галкина»? Только то, чем его «оклеветал» Писемский. Что осталось от сестер Новосильцевых, от графини Салиас де Турнемир, будь она даже и обласканная самим Тургеневым Евгения Тур? Положа руку на сердце: да только

«Углекислые феи» и остались в памяти истории. История не спрашивает, больно или не больно людям, которых она берет за шиворот; приходится уважать ее выбор независимо от наших житейских чувств.

Но вернемся к статье Писарева. У нее свой прицел. Вот финал его рассуждений:

«„Все это было бы смешно, когда бы не было так глупо". Хорошо! Но что, если рисование знакомых было совершено затем, чтобы напакостить ближнему, чтобы отомстить за оскорбление или чтобы доставить плохому роману тот успех, который называется un succès de scandal *? Что тогда? — Тогда, чего доброго, изречение... придется переделать так: «все это было бы смешно, когда бы не было так грязно». — Меня очень интересуют следующие два вопроса: 1) Найдется ли теперь в России — кроме «Русского вестника» — хоть один журнал, который осмелился бы напечатать на своих страницах что-нибудь выходящее из-под пера г. Стебницкого и подписанное его фамилиею? 2) Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами г. Стебницкого?..»

Этой филиппике суждено было намертво приклеиться к роману Лескова и дойти до самых наших дней чем-то вроде несмываемого клейма.

При первом появлении статьи Писарева в мартовской книжке «Русского слова» за 1865 год со знаменитой филиппикой произошел, между прочим, маленький казус: Благосветлов приписал к ней от редакции следующее обиженное примечание: «И журналов, и писателей таких (то есть печатающих Стебницкого и печатающихся рядом с ним. — *Л. А.*) оказалось в изобилии. Чего другого, а равнодушия самого возмутительного у нас не стать занимать».

Любопытнейшее, однако, соединение теоретического пламени и практической деятельности! А что, если бы в самом деле во власти Благосветлова было бы закрыть

---

* Скандальный успех (*фр.*).

это «изобилие»? И он не допустил бы в свет ни «Леди Макбет Мценского уезда», ни «Соборян»? И не дал бы нам прочесть ни «Запечатленного ангела», ни «Тупейного художника»? И в русской литературе не было бы ни «Железной воли», ни «Левши»? Что, сильно бы выиграла от этого русская литература и мы с вами, читатель? Увы, вот изнанка литературной борьбы: великий критик дает формулу, а великие прагматики с ее помощью пытаются «пресечь».

К счастью, пресечь не удалось.

А формула сработала, и убийственно.

Ею завершается сюжет, связанный с непосредственной реакцией современников на появление романа «Некуда».

Лесков вышел из схватки со страшными моральными потерями. Фактически это был бойкот.

Прошло пять лет.

В интеллигентном обществе говорить о романе «Некуда» по-прежнему считалось *дурным тоном,* но страсти понемногу улеглись: к концу 60-х годов выдвинувшиеся на авансцену критики народнического толка начали осторожно вводить книгу Лескова в свои литературные разборы. Они не колебались в резко отрицательной оценке романа, но уже чуть изменился тон: на смену яростному негодованию пришло скорбное увещевание.

Первый шаг сделал Александр Скабичевский (кстати, университетский товарищ Писарева). Мысль Скабичевского: роман «Некуда» как художественное произведение испорчен безудержной карикатурностью; сатирические главы вследствие этого не достигают цели. Странный ход мысли: можно подумать, что Скабичевского обрадовало бы, если бы сатирический заряд «Некуда» достиг цели... но сдвиг настроения налицо. И уж почти признано, что в романе было *что* портить.

Николай Шелгунов пошел еще дальше; он сделал то, что в свое время наметил, но не стал делать Писарев: принялся доказывать, что, вопреки злой воле автора, Лиза Бахарева — прекрасный образ, пример настоящей героини 60-х годов.

При всей наивности этих попыток — в них чувству-

ется желание ввести лесковский роман в чисто литературный оборот. Слово «талант» все чаще появляется около имени автора. Примем в расчет и то, что к тому времени Лесков уже не только автор одного злополучного романа, но и автор «Соборян», «Воительницы», «Леди Макбет Мценского уезда»... У критики появились основания взглянуть на него по-новому.

Салтыков-Щедрин пресек эти попытки. Он дождался, наконец, случая высказаться по поводу (как он их называл) романов «булгаринской школы», возникшей «при зареве пожаров». Случай представился с выходом в свет в 1868—1869 годах двухтомного собрания «Повестей, очерков и рассказов М. Стебницкого». Рецензируя этот двухтомник (в «Отечественных записках», в июле 1869 года, в библиографическом разделе — без подписи: авторство Щедрина было установлено лишь в 1925 году), он демонстративно игнорировал у Лескова *повести* и *рассказы.* Сосредоточившись на парижских очерках, предшествовавших роману «Некуда», Щедрин вспомнил и в блестящем памфлетном стиле пересказал историю этого романа — не *текст* проанализировал, а именно *историю* рассказал: текст Щедрин литературой не признал. Твердой рукой он извлек из материала и выставил на всеобщее осмеяние фигуру жалкого, обиженного нигилистами ябедника. И та жестокая решительность, с какой сделал это Щедрин, показывала, что роман Лескова, казалось, уже убитый Писаревым, все еще жив.

Из рук Щедрина он перешел в руки властителей дум следующего поколения уже в роли забавного чудища, и Николай Михайловский в 70-е годы нередко благодушно и презрительно поминал «Некуда» в своих статьях, вставляя имя Стебницкого в иронические перечни, а иногда и употребляя его в множественном числе.

Взрывы народовольческих бомб вернули этот предмет к серьезности. После 1881 года в официозной критике возник новый мотив (впрочем, и у Страхова тоже): роман «Некуда» есть не что иное, как пророчество, которое теперь сбывается. Лесков при этом трактовался как вполне дальновидный охранитель. Однако

записать его в апологеты существующего строя было трудно по той причине, что как раз в ту пору он вошел в открытую оппозицию властям и оказался зачислен в неблагонадежные.

«Гроза нигилистов» в роли отрицателя — к такому парадоксу не просто было привыкнуть и «прогрессивным кругам», и самому Лескову. Положения тут возникали прямо трагикомические. Например: непосредственный начальник Лескова по службе в министерстве народного просвещения, ненавидимый и презираемый им А. Георгиевский представляет его к очередному чину за «прекрасное направление», выраженное в романе «Некуда», а министр Д. Толстой, он же обер-прокурор Синода, вычеркивает его из списка как смутьяна. Для интеллигенции, привыкшей бойкотировать Лескова — автора реакционного и клеветнического романа, непросто было найти тон в отношении столь странного реакционера, и лишь к концу десятилетия в либеральных кругах начали понемногу перестраиваться, и дальний духовный отпрыск «шестидесятников» Михаил Протопопов, собравшись с силами, реабилитировал автора «Некуда», признал замысел романа вполне удачным и поставил Лескова по таланту не ниже... ну, скажем, Авдеева.

Этому комплименту мы сегодня можем, конечно, сколько угодно улыбаться, но для начала 90-х годов и это был бесспорно «очередной чин»: в глазах образованной публики, воспитанной на статьях Михайловского, Лесков все еще оставался второразрядным беллетристом, болтающимся где-то среди подражателей Достоевского. И хотя уже были критики, весьма прозорливо ставившие Лескова *рядом* с Достоевским и Щедриным и *выше* Писемского (например, М. О. Меньшиков), преодолевать общее мнение было нелегко.

Впрочем, смотря кому.

В 1890 году «Некуда» читает Лев Толстой. И высказывается:

— Самобытный писатель... С оригинальным умом и большим запасом самых разнообразных познаний. Он был первым в 60-х годах идеалистом христианского типа и первым писателем, указавшим в своем «Некуда»

Н. С. Лесков. 1894 г.

недостаточность материального прогресса и опасность для свободы и идеалов от порочных людей. Он уже в то время отшатнулся от материалистических учений о благодеяниях государственного прогресса, если люди остаются злыми и развратными... В 60-х годах на очереди стояли государственные задачи, а моральный прогресс подразумевался сам собой... Один автор «Некуда» требовал его прежде всего и указывал на отсутствие его начал в жизни даже лучших людей того времени.

Лесков не узнал о мнении Толстого: высказывания эти были опубликованы Анатолием Фаресовым в 1898 году, когда Лескова уже не было в живых.

Впрочем, может быть, и узнал — от того же Фаресова, с которым много беседовал в последние годы жизни. Лесков ревниво ловил каждое слово, сказанное о его первом романе, он продолжал искать ответ на мучивший его вопрос: прав или не прав он был в своем разрыве с «новыми людьми»? Этот вопрос незаживающей раной кровоточил на его совести. Терзаясь сомнениями, Лесков брался писать продолжение романа «Некуда» — и бросал; рвался объясняться с его критиками — и осекался; говорил, что все в романе оправдалось, — и жаловался, что его не так поняли. Он никак не мог определить, что же такое вышло из-под его пера: то ли гимн «шестидесятникам», то ли карикатура на них, то ли пророчество, которое сбылось, то ли простая «фотография» событий, за содержание которой он не отвечает... Уже старый, смертельно больной, вновь и вновь переживая события тридцатилетней давности, он говорил Анатолию Фаресову, сверкая злыми черными глазами и задыхаясь:

— Я на старости лет не могу еще решить — хорошо или худо то, что... либералы оттолкнули меня от себя... Теперь, на закате... я радуюсь, что некоторые из них меня жалуют и не гнушаются мною. И сам я чувствую, что с ними у меня более общего, чем с консерваторами, с которыми я очень много съел соли, пока меня не стошнило... Скажи, пожалуйста, чтобы мне принесли укропной воды, и дай мне грелки на руки. Кровь отливает от конечностей... Один я тянул против того, что было мерзко в нигилизме... Теперь легко писать против. А надо было писать, когда нигилисты были на коне, а не под конем... «Некуда» как раз своевременно появилось, когда нужно было ему появиться... Я писал, что нигилисты будут и шпионами, и ренегатами, безбожники сделаются монахами... профессора — чиновниками... Что же, разве это не оправдалось?.. Хотел бы я воскресить Чернышевского и Елисеева: что бы они теперь писали о «новых людях»?.. Если исправничий писец мог один перепороть толпу беглых у меня с барок крестьян, при их же собственном содействии, то куда идти с таким народом? «Некуда»!.. Рахметов Чернышевского это должен был бы знать!.. Ведь с этим

зверьем разве можно что-нибудь создать в данный момент?

— Однако у вас, Николай Семенович, никакого просвета не видно.

— Я же чем виноват, если действительность такова!.. Удивительно, как это Чернышевский не догадывался, что после торжества идей Рахметовых русский народ, на другой же день, выберет себе самого свирепого квартального... Идеи, которые некому и негде осуществлять, скверные идеи!.. А романом «Некуда» я горжусь...

Смерть перебрасывает имя Лескова в энциклопедии.

В 1896 году Семен Венгеров в статье для очередного тома Брокгауза пытается дать его первому роману сбалансированную характеристику. Впервые оспорена «ретроградность» направления. Впервые утверждено равновесие романтических и карикатурных черт в описаниях революционного лагеря. Впервые признано, что в отношении романа была допущена несправедливость.

Однако баланс удерживается недолго. Следующая же энциклопедия, «Большая», южаковская, 1902 года — возвращает роману клеймо «грязного клеветнического извета» (редактор статьи — А. Скабичевский). Тут же, однако, выходит первый том лесковского «Полного собрания»; автор вступительной статьи Ростислав Сементковский торжественно ставит «Некуда» в ряд лучших произведений Тургенева, Достоевского и Гончарова, составивших гордость нашей литературы и указывавших ей правильный путь. Сементковскому немедленно отвечают Николай Михайловский в «Русском богатстве» и Ангел Богданович в «Мире божием» — оба оскорблены тем, что Лескова поставили в такой ряд, оба считают его не более чем рассказчиком грубых или пошлых анекдотов, причем, если Михайловский все же признает кое-какой талант, то для Богдановича Лесков вообще не художник, и ради него стыдно тревожить великие тени. Тяжба продолжается.

В 1908 году над антинигилистическими романами Лескова задумывается Горький. Готовя курс истории русской литературы, он начерно записывает для себя несколько мыслей.

Эти мысли знаменательны.

Прежде всего, Горький видит в Лескове совершенно оригинальное явление русской культуры, не подходящее ни под какие прежние мерки: народнические, славянофильские, западнические, либеральные. Ища Лескову критерии, Горький записывает поразительную догадку: лесковский человек — лицо не столько социальное, сколько «локальное»; это не мужик, не нигилист, не помещик; это — человек *данной земли,* русской земли. И думает Лесков не о судьбе того или иного человека (лица), а о судьбе земли. Только слишком ясно видит он *шаткость* российского «культурного слоя» и предпочитает не связывать с ним никаких надежд. Интересно, что тут Горький ставит рядом с Лесковым еще одно великое имя: Щедрин.

Все эти мысли в горьковском конспекте концентрируются вокруг слова «Некуда».

Конспект для печати не предназначен, однако тогда же, в 1908 году, Горький высказывает свое отношение к антинигилистическим романам в статье «Разрушение личности», и этой статье суждена шумная судьба. Там сказано: у этих писателей были свои взгляды на историю России, они имели свой план работы над развитием ее культуры, они искренне верили, что иным путем их страна идти не может. Они могли защищать идеи ошибочные, даже вредные для страны, но оплатили свои убеждения дорогою ценой.

Это совершенно новый угол зрения и новый подход. Подход не с точки зрения тех или иных *внешних* требований, сбалансированных или односторонних, левых или правых, актуальных или вздорных, — но с точки зрения внутренней духовной темы писателя. Практически Горький поставил под вопрос все, что было до него написано о романе «Некуда».

Однако и он не переломил инерции. Ни в 1908 году, ни пятнадцать лет спустя, когда написал для берлинского издания Лескова свое знаменитое предисловие. Отдавая себе отчет в том, что роман «Некуда» — книга, «прежде всего, плохо написанная», Горький по-прежнему видел в ней выражение спорного, но глубоко выстраданного духовного опыта писателя. И хоть вошла статья

Горького «Н. С. Лесков» во все «семинарии» и «хрестоматии», но не этим пунктом. Восприняли и подхватили иное: «Лесков — волшебник слова». До широкого читателя доходила преимущественно эта мысль, и ее охотно цитировали; сама статья, затиснутая в малодоступное берлинское издание и переизданная только раз — в начале 1941 года, под самую войну, отнюдь не стала массовым чтением; впрочем, и роман Лескова массовым чтением уже не был: широкая читательская аудитория 20-х, 30-х, 40-х годов уже не только не читала «Некуда», но не очень представляла себе, что это такое. Профессиональные же критики в разнообразных авторитетных изданиях усердно перепечатывали из тома в том: «шуты и дураки», «пасквиль», «памфлетно-карикатурное изображение деятелей 60-х гг. ...»

Лишь в 1953 году статья Горького, вышедшая еще раз в его популярном тридцатитомном собрании, становится объектом живого и широкого читательского внимания. Равно как и «Разрушение личности», переизданное в этом же собрании. И когда «Литературная газета», еще пять лет спустя, встречает единственное за полвека переиздание «Некуда» убийственной писаревской цитатой, — специалисты по Лескову заслоняются от нее живительными выдержками из Алексея Максимовича Горького.

Правда, делают они это в малодоступных и непопулярных академических изданиях, в журналах, затерянных среди снегов, на таких окраинах литературного процесса, куда отлетела теперь душа первого лесковского романа.

Надо ли извлекать его оттуда? Способен ли этот роман выдержать живое давление сегодняшнего читательского интереса? Не знаю...

Все-таки испорчен текст. То и дело сбои. Как говорили во времена моей юности: «показ и пересказ» чередуются не по внутренней необходимости, а словно от внешних толчков. Цензоры ли резали, своя ли спешка мешала — не определишь теперь.

Но, допустим, на «технические огрехи» можно закрыть глаза. Однако и собственный текст Лескова —

в первых главах, провинциальных, нетронутых — отдает каким-то хрестоматийным стандартом. Благостные пейзажи. Лиза. Печаль родных усадеб. Нет, все это лучше читать у Тургенева. А тут не ново. Да и нехорошо: медлительно, разобранно, «врастопыр».

Вдруг — стремительный выплеск в напряженную романтику, причем в книжную, чрезмерную, картинную: Райнер появился. «Как у Гюго».

Потом — сухая фельетонная желчь: «Углекислые феи Чистых Прудов». Белоярцев и петербургские «архаровцы». Дробно, колко; много мелкой злости. И не то что не любит их, а главное, в нелюбви тороплив. Все мимоходом: неинтересны ему эти люди. Словно чувствует: *его люди* — в другом конце России.

Теперь — «пророчества». Мимоходом высказанные, они временами поразительны по меткости. «Залить кровью Россию, перерезать все, что к штанам карман пришило. Ну, пятьдесят тысяч, ну, миллион, ну, пять миллионов... Ну что ж такое. Пять миллионов вырезать, зато пятьдесят пять останется и будут счастливы...» Кто это говорит? Шигалев у Достоевского? Левый террорист с цитатником и автоматом? Нет, Бочков из «Некуда», на восемь лет и на целый век раньше. Действительно, попадание в точку. Но не более. За точкой нет линии. Ни философской, ни психологической. *Эти* вещи лучше читать у Достоевского.

В обеих сферах: и в «дворянско-романтической», и в «разночинско-карикатурной» — автор «Некуда» похож на других. Уступает другим.

Где же сам Лесков? Что *соединяет* сферы в причудливое, гротескное целое?

Соединяет «вертикаль»: на вершине — Райнер, осиянный и безукоризненный; но вот эта чистая, романтическая европейская революционность нисходит в родимое болото; и сразу сияние гаснет, захлебывается в гниющей вони. Огнь Фрейлиграта, погружаясь в нашу пьянь и дурь, смердит «углекислыми» газами и шипит, угасая. Что думает по этому поводу автор, что чувствует? Неясно. Что-то между горечью и злорадством. Что-то нелогичное, не поддающееся ни планиметрии ума, ни светлой глубине сердца. *Умом* — на крепкого

купца надеется, на «Луку Никоновича» (наивность, конечно, как мы теперь знаем). *Сердцем* — к Лизе Бахаревой прирос, к жертвенным романтикам (и этим недолго осталось, мы — знаем). Но еще — *чутье.* Сверхъестественное лесковское чутье. Гениальное ухо, которым он ловит и далекие тектонические гулы из «глубины земли», и близкие, «из-за стены», косноязычные крики.

Пока одни благородные господа жертвенно и красиво мечтают, а другие благородные господа шумят и ссорятся о том, сколько им миллионов угробить для светлого будущего, а сколько оставить в нем ж и т ь, — «из-за стены» у Лескова все время слышится какой-то шум, какой-то дурацкий говор: пьяный гробовщик что-то доказывает собутыльнику, громко ржет дворня, буйный офицер пускает по коридору носом вперед подвернувшегося под руку штафирку... «Трепещущая Лиза, ни жива ни мертва», слушает эти звуки, когда они на мгновенье врываются в ее сознание. Но говорящие господа — не слышат. Ничего не слышат. Они возбужденно разглагольствуют в своем кругу, не замечая, что вторым, третьим планом, глухим контрапунктом, тектоническим гулом, звуковым «сором» идет параллельно действию романа какая-то иная, не поддающаяся их разумению жизнь. Они клянутся «народом» и верят в его исконную нравственную чистоту, но доктор Розанов смутно догадывается, что грубые, сальные песенки, собранные Белоярцевым в странствиях по Руси и демонстрируемые возбужденным нигилистам петербургских к р у ж к о в, — из того же самого «народа» взяты, от него, «младенца», от него, «богоносца», от него, верховного судии и будущего счастливца. Смертным одиночеством обдает доктора Розанова эта догадка, и в *его* одиночестве предсказывает Лесков *свою* литературную судьбу. Но Лесков чутче своего героя. Он чует великую правду, ради которой можно стерпеть и одиночество. Эта правда — *судьба земли,* которая породила тебя вместе с этой необозримой народной толщей.

Лесков не может определить ни внутренней структуры в открывающейся ему русской глубине, ни своего точного отношения к ней. «Мы, Лизавета Егоровна, русской земли не знаем, и она нас не знает».

Тревожно вслушивается Лесков в этот шум, в этот рев, в этот глас народного чрева — в буйное веселье московских крепких домов, где обитают «люди древнего письма», откуда-то из древней Московии проросшие в эту жизнь сквозь петровский свежевымощенный плац.

Поразительно: именно эту главу выбрал когда-то Скабичевский в качестве свидетельства бессмысленности лесковской прозы! Для него, дожившего до XX века писаревского однокашника, это была самоочевидная *тарабарщина,* она выпадала из всякой логики. Надо отдать должное чутью критика: из тогдашней логики глава действительно выпадает начисто; на мой же теперешний взгляд, она — самое интересное, единственно по-настоящему интересное, что есть в романе «Некуда».

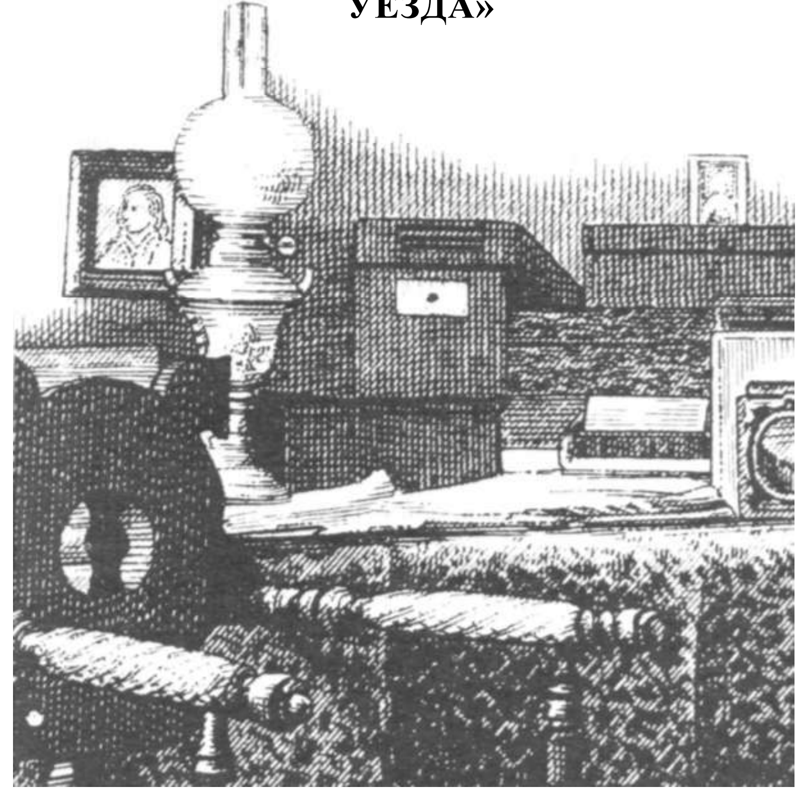
...Из темной хляби встают крутые мужики, готовые, знает Лесков, головы ближним проломить в случае своеволия тех или своечувствия. И эти же звери, услыша первые звуки старинного песнопения, которое уныло заводит какой-нибудь юродивый «Финогешка», ревут ручьем, плачут, как дети, предвещая плач Левонтия в «Запечатленном ангеле», льют слезы над страданиями бедного Иосифа, которого шесть тысяч лет назад повезли в египетское рабство. «И в каждом сидит семейный тиран, способный прогнать свое дитя за своеволие сердца, и в каждом рыдает Израиль «о своем с сыном разлучении»... «Экая порода задалась, — думает Розанов... — Пробей ее вот чем хочешь! Кремни, что называется, ни крестом, ни пестом их не проймешь...»

Это знание не дано ни Тургеневу с его печалью усадеб, ни Толстому, который умел «пронять» тех, кого брал в расчет. Ни самому Достоевскому не дано, у которого герои, сидя в грязном трактире, воспаряют к небесам философии, к Данте и Шекспиру, ко Христу и Великому Инквизитору, — у Достоевского ведь и дурь умна. А *эту* толщу суждено пахать Лескову. И никому более.

И он начинает пахать ее теперь же, зимой 1864 года, когда первый роман его еще допечатывается и просвещенные критики возмущенно доказывают ему, что он не писатель, что его роман не проза и что дальше ехать некуда.

Глава 2

Мировая знаменитость из «МЦЕНСКОГО УЕЗДА»



Когда я начинал эту главу, я пытался представить себе читателя (зрителя) в тот момент, то есть осенью 1980 года.

Допустим, этот читатель пошел в книжный магазин покупать стихи. Раскрыв только что вышедший в Большой серии «Библиотеки поэта» синий том Николая Ушакова, читатель обнаружит там стихотворение «Леди Макбет» с эпиграфом из Лескова.

Раскрыв журнал «Театр», или газету «Неделя», или «Вечернюю Москву» (для начала возьмем москвича), — он может прочитать там, как инсценирован лесковский сюжет у Андрея Гончарова.

Москвич может посмотреть гончаровский спектакль на сцене Театра имени Маяковского, а может послушать оперу Шостаковича «Катерина Измайлова» в музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Или дождаться, когда Борис Покровский поставит эту оперу в Большом театре — там репетируют. Если же не москвич — то может посмотреть инсценировку лесковской «Леди Макбет» в Курске, Орле или Белгороде, в Прокопьевске или еще где-нибудь, — уж где-нибудь Лесков обязательно идет.

Любитель кино, следящий за ретроспективами Госфильмофонда, может попасть на югославский фильм «Сибирская леди Макбет», а человек, следящий за новой киноинформацией, может предвкушать, как сыграет Катерину Львовну знаменитая Джина Лоллобриджида, если Никите Михалкову действительно удастся поставить в Италии фильм по лесковскому очерку.

Посетитель выставок может познакомиться с проектом памятника Лескову в Орле, а если выпадет случай, то и побывать в мастерской скульпторов Ореховых, готовящих этот мемориал. Конечно, в полной мере художественный замысел авторов будет реализован позднее, когда все это встанет *на земле* — на площадке перед Собором при слиянии Орла и Орлика, там, где когда-то гулял Лесков-гимназист, — и колонны с легкими скульптурными группами, расставленные за тяжелой бронзовой фигурой писателя, расчленят и соберут пространство. Но уже теперь можно оценить стилистику слагающихся композиций. «Соборяне» и

«Левша» еще не готовы, но «Грушенька», «Тупейный художник» и «Катерина Измайлова» уже отлиты в бронзе. И ясно, что именно Катерина, Леди Макбет Мценского уезда — наибольшая удача. В этой скульптуре нет той тонкой узорности, той изысканности литья, которая в прочих группах напоминает нам о лесковском словесном кружеве, — фигура Катерины в тюремной робе проста и тяжела, лицо одновременно прекрасно, страшно и... непредсказуемо; во всей композиции мемориала это самая поразительная работа.

Пока она в мастерской художников — идет осень 1980 года.

Посетитель вернисажей, попавший в эту осень на выставку книжных иллюстраций, может найти серию работ Ильи Глазунова, или купит его альбом, или разыщет эти иллюстрации к «Леди Макбет» в последнем, самом ходовом шеститомнике Лескова.

Книголюб, имеющий обыкновение рыться в книжных развалах, может неожиданно наткнуться на какое-нибудь новое издание «Леди Макбет...» (ну, скажем, вышедшее только что в Волгограде) и обнаружить там свежие иллюстрации В. В. Цынновой, дающей лесковскому сюжету не совсем привычное истолкование.

При всем книжном голоде — найти то или иное издание знаменитого лесковского очерка не составляет проблемы, потому что на протяжении послевоенных тридцати пяти лет этот очерк выходит беспрерывно, и тираж его давно исчисляется в миллионах.

Это значит, что уже три поколения читателей имеют лесковский текст в своем распоряжении как нечто само собой разумеющееся.

Когда сопоставляешь это мощное бытование с тем мертвым штилем, которым окружена была «Леди Макбет Мценского уезда» первые полстолетия своего существования, — поневоле задаешься вопросом: возможен ли такой контраст, и чем объяснить его? В самом деле: сто двадцать лет (с 1865 года) существует очерк Лескова; где-то посередине этой дистанции — точка перелома: от гробового молчания к признанию, которое нарастает лавиной.

Эта точка — около 1930 года.

Начиная «историю признания» лесковского сюжета с такой далековатой от него сферы, как поэзия (это действительно *далеко,* хотя проза и стихи печатаются вроде бы «рядом»; нужна, однако, очень сильная психологическая готовность и даже ожидание у читателя, чтобы сюжет прозаика дал отзвук у поэта), — заметим, что именно в 1931 году Николай Ушаков опубликовал в книге «30 стихотворений» свою «Леди Макбет», где под лесковским эпиграфом описал кровавую историю лесничихи, — «той, что в одних чулках когда-то кралась лесенкой крутой, что кармином губ кормила и на лесенке тайком говорила:

— Будешь, милый, вместо мужа лесником...»

История убийства, начатая в тонах почти шекспировских, к финалу резко снижена до прямой иронии в «конструктивистском» духе:

...То не бор в воротах,
леди,
не хочу таиться я, —
то за нами,
леди,
едет
конная милиция.

В полном соответствии с идеями левых теоретиков 20-х годов, факт уголовной хроники переведен здесь в разряд поэзии так, что чувствуются и конструкция «вещи» и ирония мастера. Николай Ушаков, «самый классический из лефов» *, делает это с немалым изяществом; от районной «лесничихи» он отсылает ассоциативную память читателя разом и к бирнамскому лесу Шекспира, и к лесковской купчихе. Лесков нужен здесь как мостик между далеким британцем, высящимся в туманной дали, и недавней уголовной историей, происшедшей где-то «между волисполкомом и школой». Ни как писатель, имеющий мироконцепцию, ни даже как рассказчик жизненного случая Лесков здесь не осмыслен и не пережит — он лишь факт «культурной

---

* Определение Б. Слуцкого (см.: Адельгейм Е. Остаются стихи... // Очерк творчества Н. Ушакова. М., 1979. С. 122).

реальности», парадоксально соединенный с фактом «грубой реальности»...

Однако как элемент «культурной реальности» он уже явно неслучаен в поэтическом воздухе начала 30-х годов; иначе Ушаков просто не стал бы его использовать; у поэта были основания полагать, что такой ход будет понят и подхвачен.

Он и был подхвачен. Но не в поэтической сфере, а рядом — в музыкальной.

В 1930 году, прочитав по совету Б. Асафьева лесковский очерк в только что вышедшем ленинградском издании (знаменитый томик с иллюстрациями Кустодиева), — решил писать оперу Дмитрий Шостакович. В свои двадцать четыре года он уже был автором трех симфоний, двух балетов, оперы «Нос» (по Гоголю) и музыки к полудюжине кинофильмов и спектаклей. Главное же: Шостакович имел острую репутацию новатора; многие уже тогда видели в нем надежду русской музыки; его новую работу ждали, считали, что она «сделает эпоху» в музыке; об опере начали писать еще до ее завершения — по первым актам. Шостакович написал оперу, как он сам говорил, «в два счета». В декабре 1932 года он закончил партитуру. Тотчас два столичных театра приступили к репетициям: Малый ленинградский (дирижер — С. Самосуд) и Музыкальный московский (руководитель постановки — В. Немирович-Данченко) *. Обе премьеры состоялись год спустя, в январе 1934 года. Пресса была бурная, зрительский успех тоже; за 24 месяца, отмеренные опере (в январе 1936 года, после известной редакционной статьи в «Правде» — «Сумбур вместо музыки» — ее сняли с репертуара), опера успела пойти еще и в Большом театре в Москве (дирижер — А. Мелик-Пашаев). Тогда же ее показали в Кливленде, Нью-Йорке, Филадельфии, Праге, Братиславе, Любляне, Копенгагене, Стокгольме и Цюрихе; триумфальное шествие «Катерины Измайловой» по театрам остального мира продолжалось, надо

---

* Анализ мизансцен можно найти в т. 4 сочинений С. М. Эйзенштейна.

сказать, и после 1936 года: Загреб, Милан, Дюссельдорф...

Музыкальная сторона этого события исследована в десятках специальных статей и книг. Опера Шостаковича признана этапом в развитии музыки XX века. Многие идеи, в ней утвердившиеся, стали основой современной концепции оперного искусства. Вместо отдельных «номеров» и «кусочков», соединяемых по логике сквозной темы, лейтмотива и устойчивого амплуа, здесь дано непрерывное симфоническое развитие музыкального целого. Оно интонируется прихотливо, остро и «нелогично», с мгновенными переключениями и мгновенной эмоциональной реакцией на переключения. Реакция нервная, непосредственная, почти мускульная. Оркестр из иллюстратора событий становится преобладающим началом: оркестр — это «авторский голос», рассказчик и судья, «внезапное» сверкание оркестра у Шостаковича создает странный феномен «симфонизированной драматургии», в которой по совершенно новой логике соединяются трагедия с сатирой, гротеск с бытовой характерностью и пафос с иронией. Это не музыка возвышенного переживания, это музыка импульса, музыка жеста, музыка нервной одышки и дерзкого вызова. В ней нет ни классической возвышенности чувств, ни романтической сентиментальности. Впрочем, нет и холодного скепсиса, который иногда чудился критикам Шостаковича. А есть — живая злость и живая тревога, которая, по выражению академика Б. Асафьева, прикрывается бравадой, шаржем и насмешкой *.

За музыкальной концепцией легко прочитывается концепция этическая. На место женщины-страстотерпицы, женщины-терпеливицы, опоэтизированной вековым развитием русской оперы, выдвинута натура бунтующая и своевольная. На место традиционных «носителей зла», которые в опере прошлого бывали либо масштабно-величественными, либо характерными и не-

---

* Асафьев Б. О творчестве Д. Шостаковича и его опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Д. Шостакович. Статьи и материалы. М., 1976. С. 152.

масштабными, — выведено нечто грандиозное и вместе с тем отвратительно реальное, рельефное, бытовое, ощущаемое почти физиологически: толпа. «Хладнокровие хирурга» и «жестокость следователя», отмеченные у Шостаковича Б. Асафьевым, были как бы броней, которой композитор защитился от жизненного зла; хрупкая графичность его музыки и вместе с тем — «вязкость» опутывающего все звукового строя — гротескное совмещение несовместимого — все это в конце концов гениальным вкладом вошло в историю музыки.

Но для такого признания должно было прийти время.

Как всякое великое явление, музыка Шостаковича подействовала на современников противоречиво и как бы на разных уровнях. Для одних слушателей, безусловно ему сочувствующих, «темная неуравновешенность» Шостаковича стала парадоксальным и необходимым противовесом стройности «солнечного» Прокофьева. Другие усмотрели в этой нервности глубокую бытийную тревогу (один простодушный человек, наделенный большой природной проницательностью, сформулировал это ощущение так: «Шостаковича изнутри подтачивает какой-то червь»). Третьих шокировало западное происхождение музыкальных приемов (среди главных аргументов статьи «Сумбур вместо музыки» было то, что свою «нервную, судорожную, припадочную музыку» Шостакович «заимствовал у джаза»).

Музыковедческий аспект, повторяю, лежит несколько в стороне от нашей задачи; зададимся более существенным для нас вопросом: каково, собственно, участие Лескова в этом ярком эпизоде из истории современной музыки? И зачем он понадобился Шостаковичу?

В глазах тогдашних журналистов это взаимодействие выглядело так (сохраняю колорит и стилистику 1934 года): Лесков в своем рассказе *протаскивает* старую мораль и рассуждает как *гуманист*; нужны глаза и уши советского композитора, чтобы сделать то, чего не смог сделать Лесков, — за внешними преступлениями героини увидеть и показать истинного убийцу — самодержавный строй.

Д. Шостакович в своих интервью изъяснялся не столь трафаретно, но и он прекрасно понимал, что

лесковский сюжет трактован им прямо-таки *вразрез* с текстом. Шостакович говорил, что он поменял местами палачей и жертв. Катерину Измайлову сделал положительной героиней, а окружающих ее людей, в том числе и убитых е ю, — извергами, доведшими ее до преступления. Иначе говоря, основную коллизию лесковского очерка Шостакович осмыслил по «Грозе» Островского, а еще точнее — по статье Добролюбова «Луч света в темном царстве»; бытовую же периферию действия — по Салтыкову-Щедрину. Отсюда — странный для оперы жанр: *трагедия-сатира.* Отсюда вольность в подборе эпизодов, иные из которых разрослись (например, сцена в полицейском участке), иные же вовсе исключены (например, убийство ребенка, слишком уж зверское для героини). Отсюда, наконец, и новое название: «Катерина Измайлова», предложенное Немировичем-Данченко и принятое Шостаковичем. Интересно, что на одном из первых спектаклей, когда опера еще называлась по-лесковски, — кто-то из слушателей сказал Шостаковичу: «Вашу оперу следовало бы назвать не „Леди Макбет...", а „Джульетта..." или „Дездемона Мценского уезда"». Шостакович обрадовался. «Цель моей оперы достигнута, — откомментировал он этот разговор, — Катерина Львовна в какой-то мере оправдана». Когда ему сказали, что зрители все-таки будут осуждать его героиню, он не без раздражения парировал: «Анну Каренину тоже осуждали!»

В той открытости, с какой Шостакович объяснял всем свой замысел, было что-то обезоруживающее, хотя вряд ли стоит придавать этим объяснениям слишком точный смысл. Достаточно прослушать оперу Шостаковича, чтобы понять, что она не только не укладывается в добролюбовскую школьную схему, но вообще мало соприкасается с ней по внутренней исходной установке. Не «луч света в темном царстве» ассоциируется с этой музыкой, а перемалывающая все слепая буря, причем личность, втянутая в этот вихрь, утрачивает всякую власть над собой, погружается в трагическую слепоту и начинает действовать совершенно импульсивно. И вихрь этот — не какой-нибудь надчеловеческий рок, нет; самое страшное — что вихрь этот создан мелкими чув-

ствами обыкновенных людей, сбивающихся в толпу, где они чувствуют себя в безопасности. Толпа — решающий и всеобъясняющий образ оперы Шостаковича; толпа подталкивает Сергея и Катерину к сближению; толпа же предает их и злорадствует, что они попались; толпа ведет полицейских; полицейские — та же толпа: они идут не исполнять закон, а мстить за то, что их не пригласили на свадьбу; и пугается Катерина, сдается: «Вяжите меня!» — не тогда, когда видит стражей порядка, а когда обнаруживает над забором головы любопытных, сбежавшихся на зрелище: *эти* — не выпустят... Гениальный музыкант, Шостакович с огромной силой передал это ощущение духовного плена; потому-то «хрупкое сверкание» его музыки как бы разбито, расколото и утоплено в «вяжущей» звуковой массе. Это текучее и прыгающее движение, полное осколков гармонии, и впрямь кажется сумбурным, если отвлечься от внутренней темы оперы, но не думаю, чтобы критики Шостаковича были так уж наивны; скорее они были милосердны, что прикрыли его мироконцепцию псевдонимом музыкальной невразумительности: по существу трагическая тема аморальной и преступной толпы плохо совмещалась с той концепцией коллективизма, которая набирала силу в советском искусстве 30-х годов. Трудно сказать, верил ли сам Шостакович в то, что сделал вариацию на тему Островского и Добролюбова, или он убеждал себя в этом, когда объяснял критикам и зрителям свой замысел, но странно было бы ожидать, будто листочком из школьной хрестоматии прикроется бушевавший в его музыке огонь.

Но причем же тут Лесков? — спросим мы. Если для Шостаковича «Леди Макбет...» — не более, как предлог и импульс, — то стоит ли придавать этому контакту столь важное значение в раздумьях о судьбе *лесковского* сюжета?

Стоит. Уже хотя бы потому, что это тот случай, когда встречаются великие художники. Здесь ведь и импульсы не случайны, и предлоги отыскиваются не вслепую. И если в данном очерке Лескова действительно нет прямых раздумий о «толпе», соучаствующей в драме, — то их предостаточно в других лесковских про-

изведениях. Вне ощущения «русской загадки» Лесков непредставим. Народную русскую *толщу* он знал лучше других классиков. «Словесный узор», который мы привычно ищем у Лескова, есть порождение тектонических сдвигов, улавливаемых им в толще векового быта. Эти сдвиги — вне привычной логики, они — в ином измерении, «за гранью» видимого...

Так что Шостакович получил от Лескова не просто предлог и импульс. Он получил больше — то самое, что мы и называем лесковской «загадкой», что всплывает «коварством речи», что выбивается за край логики. В этом смысле глубоко неслучайна перекличка именно этих двух гениев: великого изографа, лукавца, посылающего нам свои «импульсы» из логичного девятнадцатого века, и «великого ребенка», рвущегося своей музыкой за грань данности из века двадцатого. Неслучайна ведь у Шостаковича постоянная тяга за пределы привычной звуковой выразительности, стремление вместить то огромное жизненное содержание, которое на него надвинулось. И недаром передавали современники ощущение от его музыки, как от *трехмерной, осязаемой,* наподобие скульптуры. Константин Федин, услышав игру Шостаковича-школьника, «худенького мальчика с мужским ударом пальцев», — заметил, что у него музыка «заставляет переживать звук так, как будто это... театр, где все очевидно, до смеха, до слез»; музыка разговаривает, болтает, озорничает.

В сплетении причудливых поисков музицирующего мальчика Константин Федин увидел «будущего Дмитрия Шостаковича».

Будущее подтвердило фединские предчувствия. Великий симфонист охотно писал музыку к кинофильмам. Параллельно струнному квартету он создавал «Марш советской милиции». Драматизм его музыкальной концепции был порожден ощущением огромной и пестрой реальности, заведомо не укладывающейся в гармонические каноны. Интерес Шостаковича к литературным текстам выдает в нем настоящего *художника двадцатого века.* И из Гоголя он выбрал не «Сорочинскую ярмарку» и не «Майскую ночь», по которым можно было бы сделать вариации классического или романтического

т о л к а, — он выбрал «Нос»: необъяснимое, фантастическое соединение бытовых элементов.

Что-то «фантастическое» Шостакович, конечно, искал и в Лескове. Что-то «чрезмерное», несущее печать «иной логики». Так что есть высшая справедливость в том, что одним из главных трамплинов, перебросивших лесковскую повесть из века XIX в век XX, оказалась музыка «великого композитора нашего времени». Другое дело, что для непосредственного *импульса* Шостаковичу хватило одной лишь фабульной схемы, и в лесковском гении он непосредственно оперся не на тот уровень, который, говоря словами Толстого, принадлежит будущему (и который побуждает нас с вами перечитывать Лескова сегодня), а на тот уровень, где Лесков все-таки остается писателем *девятнадцатого века,* сподвижником Островского... Это было, между прочим, точно уловлено и в статье «Сумбур вместо музыки». Там говорилось: «Бытовой повести Лескова навязан смысл, какого в ней нет». Что ж, в определенном аспекте «Леди Макбет Мценского уезда» — действительно бытовая повесть...

Статья «Сумбур вместо музыки» появилась в газете «Правда» 26 января 1936 года. С этого момента опера Шостаковича на четверть века выпала из советского репертуара *. Лишь в 1963 году она возвратилась на сцену в обновленной редакции и с тех пор триумфально и без перерывов идет у нас, как и за рубежом.

В 1966 году оперу экранизировали. Подчеркиваю: это был не фильм-спектакль, то есть не оперная постановка, перенесенная на пленку, а именно *киноопера* — произведение, родственное «Вестсайдской истории» и «Оливеру Т в и с т у», — жанр, в котором стереофония звука и киномонтаж, развернутый на широкий формат экрана, должны, по замыслу, обеспечить принципиально новый тип восприятия и даже как бы новый вид кинозрелища. Не будем здесь судить о том, почему этот

---

* Справедливости ради надо сказать, что сам композитор отнюдь не был изгнан из культурной жизни: ордена и лавры шли ему в те годы за другие произведения, и он оставался признанным лидером советской музыки.

новый вид не утвердился ни в 60-е, ни в 70-е годы. Нам важно другое: то, что лесковский сюжет в соединении с музыкой Шостаковича попал в центр внимания чисто кинематографической критики...

Поэтому уместно нам теперь пройти по этой линии от будущего к прошлому и очертить историю того, как взаимодействовал с лесковской повестью «чистый кинематограф».

От первого контакта осталось немного. Строка в старом киносправочнике: 1916 год. «Катерина-душегубка», режиссер А. Аркатов. Фильм до нас не дошел. Вполне могло быть и так, что он не дошел бы и до справочника: в ту пору экранные однодневки рождались тучами и так же быстро исчезали; «погода» в мире менялась катастрофически, при таких переменах было не до архивов.

Иначе говоря: не исключено, что имелись и еще попытки экранизировать лесковский сюжет, но мы о них не знаем. Что стоило частному синематографщику «накрутить» за неделю очередной ролик, за неделю проката окупить его, а потом забыть? Тут дело не в том или ином фильме, а в закономерности, действовавшей почти статистически. Закономерно, что именно кинематограф первым из всех тогдашних искусств заметил лесковскую повесть и извлек ее из книгохранилищ — удивительно, если бы было не так. Больше того: даже если бы справочник не зафиксировал аркатовскую ленту, мы легко могли бы ее «вычислить», зная киноситуацию 1914—1916 годов. Тогда ведь и «На ножах» экранизировали: Лесков попал в «поток»; в поисках сюжетов кинематограф с молодой жадностью набрасывался на литературу; по ядовитому выражению Леонида Андреева, он ее «объел» всю: от «Войны и мира» до романса.

Первая мировая война, отрезавшая Россию от импортного проката, дала отечественному кинематографу дополнительный лихорадочный импульс: из аудитории салонно-интеллигентной он вышел на «широкую публику». Тотчас он испытал давление нового спроса: городской люд хотел зрелищ по своему вкусу; салонные

сюжеты в духе датской школы «Нордиска» с ее изломанным психологизмом на этой новой аудитории не срабатывали. Из «салона» кинематографическое действие все чаще вываливалось на улицу, заворачивало в крестьянскую избу, в «купецкий» дом — именно здесь теперь бушевали обязательные для кинематографа «роковые страсти». *Рок,* влекущий героев помимо их воли, *фатум,* во власти которого находятся и добрые, и злые, *сатанизм,* который сильней человека, — вот язык русского кино тех лет, когда А. Аркатов метнул в общий поток свою *«Катерину-душегубку».*

Он сделал ее в 1916 году — в самое время. Раньше бы не смог: в томный стиль «Нордиска» лесковская купчиха не вписывалась. Позже тоже вряд ли: с февраля 1917 года революционная тематика смела старые сюжеты...

Лишь десять лет спустя кинематограф вновь обратился к истории «Леди Макбет Мценского уезда». На этот раз в фильме соединились имена знаменитые. Две знаменитости будущие: Елена Егорова в роли Катерины Измайловой и Николай Симонов в роли Сергея. Одна знаменитость прошлая: Чеслав Сабинский, классный кинопрофессионал дореволюционных лет, один из изобретателей фундусной декорации. В 20-е годы Сабинский работал на киностудии «Ленфильм» уже почти как живая реликвия, а лучше сказать — как живая мишень, на которой тренировали свою полемическую меткость молодые леваки: Козинцев, Трауберг, Юткевич, Эрмлер... А за этой ленинградской когортой уже вставали великие имена: Эйзенштейн, Пудовкин... Советское кино разворачивалось к «Броненосцу „Потемкин"».

В отличие от 1916 года, в 1926 году у мценской купчихи не было уже никаких шансов для экранного успеха. Возможно, чуть позже, ну, лет пять спустя, когда линия Эйзенштейна уже окончательно утвердилась, и поляризация сил утратила боевую остроту, когда усилиями Протазанова и других «традиционалистов» в советском кино несколько возродился вкус к русской классике, когда и «Леди Макбет...» замелькала вокруг кино в разных сферах культуры (у Шостаковича, у Кустодиева, Ушакова, Дикого), — словом, в на-

чале 30-х годов за эту повесть, возможно, мог бы взяться кто-то из более современных режиссеров, и фильм возымел бы некоторое действие на кинематографический процесс.

Но за дело взялся Чеслав Сабинский. Взялся раньше, чем надо, и взялся отнюдь не потому, что почувствовал актуальность. Впрочем, может, он что-то и чувствовал, но решило, очевидно, другое: профессионал старой школы действовал по «старой памяти». Лесковский сюжет был в арсенале старого кино испытанным оружием — Сабинский его и взял.

По мнению левой кинокритики, он и не мог иметь на этот сюжет *точки зрения* — имел одно киноремесло. Но это не совсем так. Концепция у Сабинского была, хотя и допотопная: в середине 20-х годов он все еще продолжал преодолевать салонное кино времен своей молодости и делал это с помощью «натурных» съемок. Сам он называл свою манеру «неореалистической». В ту пору это означало отсутствие на экране «фрачных» героев-любовников, обилие подлинных вещей и безудержность «всамделишных» чувств.

Впрочем, по новым временам Сабинский и в этом не мог по-настоящему развернуться: «купецкая» фактура была отснята им под сурдинку: не получилось ни натурального разгула, ни натурального ужаса, а вышло нечто средне-старомодное и приличное на тему «пагубы страстей». В ленинградском киновоздухе 1927 года (Эйзенштейн уже выпустил «Октябрь», а Пудовкин — «Потомка Чингисхана») лента Сабинского не могла привлечь интереса критики; она не вызвала даже настоящей злости; ее едва заметили; две-три крохотные рецензушки известили публику, что в фильме нет позиции, что все это даже не натурализм, с которым можно было бы бороться, а жалкое психологическое копание, на которое нет смысла тратить эмоции. Впрочем, «Вечерняя Москва» на одну эмоцию расщедрилась, заметив, что путь, на который встал Сабинский, «не сулит ничего хорошего».

Естественно, Сабинский более Лескова не ставил. Фильм его, однако, возымел свое действие, но как бы от противного: на ближайшие годы лесковский сюжет

оказался закрыт для киномастеров как отработанный. А там и 1936 год наступил: после катастрофы с оперой Д. Шостаковича история Катерины Измайловой казалась слишком коварной для интерпретаций. Так и выпала лесковская повесть из дальнейшего нашего кино. Она была «похищена» музыкой: когда двадцать семь лет спустя вместе с оперой был реабилитирован и сюжет, в советское кино он вернулся уже в жанре кинооперы. И даже польский режиссер, экранизируя лесковскую повесть в Югославии, музыку для своего фильма взял — опять-таки из Шостаковича.

Ну, вот мы и покинули родные кинопределы: один из отцов «польской школы» ставит «Леди Макбет Мценского уезда» в Югославии.

Этот фильм сделан в 1962 году, в кризисный период, когда «польская школа», порожденная темой антифашистского сопротивления и исчерпавшая эту тему в широко известных фильмах 50-х годов, как бы заново искала путей к реальности: к реальности современной Польши, к реальности польской истории. Но что было польского в шекспировском сюжете, пропущенном через текст русского классика? На этот сюжет не обнаружилось в Польше спроса — потому и сняли ленту в Югославии. В сознании поляков лента эта так и стоит особняком, лишь задним числом оказалась она связана с путями польского кино.

Даже не кино. Скорее — с польской традицией более широкого масштаба. Тяжелоромантический стиль, в котором режиссер показал преступную страсть русской купчихи (точнее, сибирской — этот польско-югославский фильм назывался «Сибирская леди Макбет»): удары грома, потоки дождя, лунный свет, любовь в телеге, несомой скачущими лошадьми, убийство при свечах, труп, брошенный свиньям, совмещение низкого и высокого, безобразного и прекрасного — все это согласовывалось скорее со старопольской литературно-романтической традицией, чем со стилем «польской школы», с ее хирургическим аналитизмом, срыванием красивых масок и с романтики, и с «героищизны». Фильм по Лескову был для «польской школы» знаком распутья.

Лесков при этом явился опять-таки не более чем точкой опоры. Польская критика не нашла в этом фильме ни тени того «снисхождения» к «варварской примитивной душе», какое она усмотрела у Лескова, — режиссер дал апофеоз темной романтической страсти, жестокой и покоряющей, инфернальной и почти необъяснимой. Шостакович, если мы помним, тоже уходил от Лескова, но в другую сторону: он сдвигал лесковскую героиню к свободе и жизнелюбию. Поляки сдвинули ее к мрачному, леденящему величию — к Шекспиру, если можно так сказать: всю польскую кинокритику облетел знаменитый кадр, когда Катерина Львовна, убив мужа ударом подсвечника, спокойно слизывает с руки его кровь. Интересно, что в этой роли польский режиссер хотел снять нашу Татьяну Самойлову — «Неотправленное письмо» и «Журавли» были свежи в памяти, в Самойловой впрямь чудилось нечто «инфернальное»... А любопытно, что*о* сыграла бы в этом случае русская актриса: все известные мне русские сценические интерпретации лесковского сюжета (включая и оперу Шостаковича) неизменно реабилитируют героиню, оставляя ей лишь пассивное соучастие в убийствах, все взваливают непосредственную вину на Сергея: женщина у нас лишь страдает, а убивает мужчина. В фильме же убивает женщина, при почти «нулевом» соучастии мужчины (как сформулировали польские критики). Убивает спокойно и — слизывает кровь. Так вот, интересно, как бы все это получилось у Самойловой, доведись ей сыграть в том фильме (в роли Катерины Львовны снялась югославская актриса Оливера Маркович).

Режиссерская концепция фильма: ни одного прямого взгляда на героиню с начала картины — только через балки, бревна, углы и перила, загораживающие первый план. Затиснута в вещи, в стены, в теснины прочного купеческого дома; полюбив — вырывается: в простор и свободу, в преступление и гибель.

Кардинальная режиссерская идея: освобождение смертельно. Гибель — возмездие и успокоение, расплата и финал. Своеобразный «кессонный» эффект, разрывающий свободную душу, определяет тип трагизма во

всех лучших фильмах «польской школы»: вспомним, как выходят из катакомб прямо под немецкие дула герои «Канала»; как гибнет герой «Пепла и алмаза», выбежавший на пустырь из тесных подвалов; вспомним и более поздние ленты — «Панораму после битвы» — воздух свободы, разрывающий легкие вчерашнего лагерника; вспомним и харкающего кровью героя «Березняка», который освобождается из жизни — в смерть... В контексте лучших лент польской школы трагическая страсть, ведущая Катерину Измайлову из тюрьмы мужниного дома в свободу и самоубийство, воспринимается как звено в цепи.

В 1962 году картина успеха не имела. Зрители все еще ждали тогда творческих решений в духе «польской школы». Поворот от жестокой аналитичности к противоречивому и тяжелому романтизму казался странным. Сразу признанная неудачной, картина не имела ни в Польше, ни за ее пределами настоящего резонанса.

У нас она не шла вовсе. Трудно сказать, какое действие она произвела бы, если б шла; возможно, фильм этот раззадорил бы наших кинематографистов, как раззадорил Кинг Видор Сергея Бондарчука, — и наше кино обратилось бы к Лескову в 60-е или 70-е годы, на новой волне интереса к русской классике. А может, ничего бы и не переменилось: лесковский сюжет уже настолько прочно связался в нашем сознании с возрожденной в 60-е годы оперой Шостаковича, что кинематограф должен был бы либо «конкурировать» с нею, либо вооружиться музыкой гениального композитора. Избран был второй путь, и мы получили кинооперу.

Однако была еще и театральная сцена.

События, в результате которых Лесков оказался призван на эту сцену, зрели в недрах театра, на рубеже нового столетия ставшего главным театром русской интеллигенции, — в недрах Московского Художественного театра. До кульминации же эти события дошли в детище МХТ, в его Студии, объявившей себя впоследствии МХАТом-вторым. Бунт Дикого — вот что раскололо в конце концов этот МХАТ-второй и бросило неожиданный свет (или тень?) на историю МХАТа-

первого. Бунт против «интеллигентщины» тихо зрел в молоденьком украинце, едва принятом у Станиславского в статисты, — бунт «ясного духа» против сценической «изломанности», бунт «земной силы» против мистического минора, бунт «здорового начала» против гипертрофированного и ущербного психологизма. Под крышей МХТ бросить вызов его основателям Дикий не решался: у него еще не было на это сил, а у Станиславского и Немировича-Данченко хватало и своего здравомыслия. Однако с выделением Студии из отеческого лона, а затем с оформлением МХАТа-второго, когда тон там начал задавать «любимец московской интеллигенции» Михаил Чехов, Дикий вступил с ним в открытый бой. Многолетнее профессиональное соперничество двух ярких артистов скоро приобрело идейный оттенок. К середине 20-х годов борьба Дикого против Чехова в недрах МХАТа-второго сделалась одним из главных сюжетов московской театральной жизни. Дикий пытался угадать дух времени — Чехов не пытался. Душевному надлому чеховского «среднего интеллигента», беспросветному пессимизму Гамлета, трактованного в «ущербном» духе, Дикий искал в контраст нечто жизнерадостное, сочное, густое, реально-ощутимое, национально-определенное. И он вышел на Лескова. Пока Михаил Чехов репетировал «Петербург» А. Белого, Алексей Дикий на свой страх и риск (ибо М. Чехов был еще и директором театра) готовил «Блоху» Лескова... Мы еще вернемся к этой театральной сенсации 1925 года, а пока нам важен результат. Дикому удалось прогреметь своим спектаклем, но не удалось свалить Чехова. Когда конфликт в театре дошел до решающих инстанций, на дверь указали нарушителям спокойствия. Дикий ушел и увел с собой полтора десятка сторонников. Потом он уехал за границу. Но и Чехов не удержал развалившегося театра: вскоре и он избрал добровольное изгнание. Встретившись случайно в Берлине, бывшие друзья отвернулись друг от друга. Чехов на родину не вернулся.

Дикий вернулся. Оправившись от крушения планов, выношенных всею его театральной молодостью, он, по старой памяти, решил организовать студию. Реальных путей к «новому зрителю» он еще не знал; он нащу-

пал эти пути позднее, когда стал играть крупных военачальников; в начале же 30-х годов его бурный темперамент еще искал сценические формы; пока что Дикий определил для своей Студии более или менее беспроигрышный литературный уклон. Лесков, с которым у Дикого были связаны воспоминания о блестящем успехе 1925 года, по-прежнему казался надежным, но в каком качестве? Площадной балаган, захвативший публику 20-х годов, все меньше соответствовал духу начавшихся 30-х. Следовало искать у Лескова иные версии душевного здоровья. Стараниями ленинградского Госиздата, выпустившего в 1930 году «Леди Макбет...» с иллюстрациями Кустодиева, выбор текста был почти предрешен — очерк Лескова переживал звездный час, и в 1931 году Дикий начал репетиции.

Четыре года он готовил спектакль.

Идея Дикого оказалась сродни идее Шостаковича, хотя «ясный духом», «земной», «здравомыслящий» талант Дикого был бесконечно далек от нервически-тревожного духа Шостаковича. Но в одном они сошлись: в желании оправдать героиню. Отнести все ее преступления за счет проклятого окружения, а в ней показать прекрасную женщину, вырывающуюся из домостроевских оков. То, что у Шостаковича послужило точкой опоры для атаки на тупую и злобную толпу, — у Дикого послужило точкой опоры для атаки на хилую интеллигентщину и изломанную мистику. Такие совпадения бывают на многосложных путях культуры. Оба мастера с тем большим единодушием прочли Лескова «по Островскому — Добролюбову», что никаких иных толкований очерка о Катерине Измайловой они и не могли бы найти в тогдашней критике. Только такое.

Итак, они его взяли на вооружение. И Шостакович, и Дикий.

Прежде всего Дикий убрал из характера лесковской героини всякий намек на мистику, всякую инфернальность и вообще все то, что он называл «макбетистостью». Даже черные волосы убрал — чтоб никакого демонизма: Дикому нужна была не шекспировская злодейка, а обыкновенная российская добрая душа, уездная пичужка, барышня на постном масле, эдакая

трогательная михрютка, безбровая, веснушчатая и русоволосая. Безгрешная! Черные брови, белизна лица, чернота волос, вообще внешняя красота — усилиями гримера «проступали» в лице героини по ходу спектакля (то есть по ходу торжества «проклятого окружения»). Кстати, это было главным сценическим козырем Дикого: выразительность актера при крайнем лаконизме сценографии. Спектакль шел на черных бархатах; аскетизм его выразительного языка должен был читаться как скрытый вызов и вещной театральности старого МХАТа, и психологизму МХАТа-второго.

Показанный в 1935 году спектакль имел сильный резонанс. Прочтите интервью Александра Володина в «Литературном обозрении» за 1983 год — он и пятьдесят лет спустя вспоминает актерские жесты на фоне черных бархатов!

А критики вокруг спектакля спорили. Но как-то по касательной. Худосочная «михрютка» их шокировала; мемуаристы донесли до нас спор Дикого с председателем Главреперткома Осафом Литовским: тот был уверен, что лесковская купчиха должна иметь необъятные кустодиевские габариты; Дикий, держа в руках книжку Лескова, вычитал оттуда Литовскому, что героиня весит всего 3 пуда 7 фунтов, и ядовито поинтересовался, не в опере ли Шостаковича видел Литовский дородную купчиху. Опера помогла Дикому самоопределиться: музыку Шостаковича он принимал — постановку же называл «вампукистой», то есть традиционно-пышной и надутой. Не будем забывать, что оперу поставил Немирович-Данченко, один из основателей МХАТа и учителей Дикого. Лаконичный сценический язык, который Дикий хотел утвердить в своей студии, был по замыслу противоположен и оперной «вампуке», и мхатовской натуральности, и чеховской изломанности, и, конечно же, тому мифу о рубенсовской тяжелой красоте, который прирос к образу Катерины Львовны по аналогии с живописью Кустодиева.

Однако, как и десять лет назад, Дикому не удалось решить главную задачу: он так и не попал «в точку», не вышел на широкого «нового зрителя» и даже не очень-то угодил здравомыслящим критикам. Все-таки

отложила судьба звездный час Алексея Дикого до времен военных, до ролей генерала Горлова, фельдмаршала Кутузова, адмирала Нахимова...

Пока же, в 1935 году, со спектаклем «Леди Макбет...» он опять попадает вразрез моменту. Он воюет с мифом о «рубенсовской» купчихе, а миф этот приклеивается... к его собственной постановке. Тяжеловесный рубенсовский дух здравомыслящая критика обнаруживает у самого Дикого. Любопытно, что импульс критики тот же, что и у Дикого: возвысить героиню. Только критикам кажется, что Дикий возвысил ее недостаточно. Критик Д. Тальников считает, что на место трагической героини Дикий подставил «купчиху с витрины», куклу, маску, марионетку. В его глазах это и есть подмена высоких чувств побуждениями «бытового, обывательского характера».

Интересно все-таки! Ни у кого не вызывает и тени сомнения ни полное переворачивание лесковского сюжета, ни направление «сдвига». Да, Дикий прав, прочтя Лескова «по Островскому», прав, что убийство свекра убрал вовсе (чтобы не компрометировать героиню), а убийство мужа трактовал как вынужденную самозащиту (Шостакович, как мы помним, из тех же соображений убрал убийство ребенка). Общий курс на «реабилитацию» героини (формула — из статьи Д. Тальникова) воспринимается как нечто само собой разумеющееся, критика хочет только, чтобы «реабилитация» была безоговорочной; недостаточная решительность Дикого в этом смысле истолкована даже как... нечеткость идеи. Формализм нашли само собой. Формализм в 1935 году давали за черные бархаты.

В 1936 году студия Дикого влилась в ленинградский Большой Драматический Театр, и спектакль «Леди Макбет...» на этом закончил свое существование. История роковой любви, ради которой было совершено четыре убийства, видимо, уже не очень соответствовала настроению людей в атмосфере приближающейся мировой войны; ни в годы самой войны, ни в послевоенное десятилетие лесковский сюжет на сцене не появлялся.

В 1956 году участник студии Дикого Лазарь Петрей-

ков, в составе «литбригады» писавший когда-то инсценировку лесковского очерка, восстановил спектакль в радиоварианте, и он вышел в эфир.

Майя Туровская в «Литературной газете» откликнулась восторженной рецензией. Она вспомнила 1935 год, черные бархаты и белобрысенькую Катерину Львовну, чтобы задним числом снять с давно прошедшего спектакля обвинение в формализме. Основная идея спектакля всецело поддержана: Лесков прочитан «по Островскому», это правильно. Катерина Львовна — не жестокая, нераскаянная преступница, а сильная женская душа, загубленная «идиотизмом» жизни. Как бы предвосхищая тональность, в которой предстояло нашему театру осмыслять лесковский сюжет четверть века спустя, М. Туровская призналась, что спектакль Дикого породил в ней «мысль о духовной силе русского человека».

Еще несколько лет, и «Леди Макбет Мценского уезда» становится одним из постоянных спектаклей русской сцены. Инициатор — провинция: театры российских городов и русские драматические театры в республиках. Что стало сигналом, сказать трудно; может быть, восстановление оперы, но с середины 60-х годов кривая резко идет вверх: Пенза, Караганда, Калининград, Кривой Рог, Петрозаводск... 70-е годы: Орел, Сызрань, Прокопьевск... В распоряжение театров поступают еще две инсценировки, помимо петрейковской: «народная трагедия» А. Винера и музыкальная драма «Свет мой, Катерина» Г. Бодыкина (количество литературных вариантов — показатель популярности). Добавим сюда чтецкий спектакль А. Верновой и А. Федоринова, выпущенный Москонцертом в середине 70-х годов — лесковский сюжет явно отвечает новым ожиданиям публики... В конце десятилетия дело увенчивает столица: на сцене московского Театра имени Маяковского Андрей Гончаров ставит по собственной инсценировке (стало быть, это уже четвертая) с Натальей Гундаревой в главной роли — «хоровой сказ в десяти запевах» «по мотивам» лесковского очерка.

Я пошел смотреть. Вот впечатления очевидца.

Занавес в жостовском стиле: красные тучные розы

по черному фону. Огромные, преувеличенные кружева. Тяжелая дубовость купеческого дома — лестницы, галереи. Ощущение замкнутости, спертости; коричнево-сизый сумрак; только алая рубашка Сергея мелькает в сумраке, да алый атлас одеяла — цвет крови... Я подумал: а ведь есть что-то лесковское в этой атмосфере внутренней сдавленности... Не в жостовском узоре, не в лесковских словечках, обыгрываемых в «хоровых запевах», — это все реминисценции из «Левши», воспринятого «по Кустодиеву», нет, главное — давление воздуха. Огромное внутреннее давление — черта лесковской прозы: некуда податься... не хватает дыхания. И в портретах его, во внешности писателя — что-то такое же: нигде с открытой улыбкой, нигде с распахнутым воротом — всегда замкнут, тяжек взглядом, короткая шея словно удушена воротником — тяжко... Вот это ощущение подспудной тяжкой сдавленности поразило меня в первом действии у Гончарова. Два убийства прошли на глазах — словно сама тьма давила и убивала людей — кто там ударил, кто задушил, не очень видать; мечутся тела, мелькает алое во тьме.

На третьем убийстве стало ясно: не Катерина убивает, а Сергей. Она — удержать хочет. Она кается.

Переломился спектакль к жалости — пошел «по Островскому». А в острожных сценах, когда в серой дымке затянули кандальную — уже и не Катерина из «Грозы» подменила Катерину Львовну, а третья Катерина русской классики — Катюша Маслова; и покатилось все уже по «Воскресению» Толстого. Упустив последнюю связь с Лесковым, потерял спектакль для меня большую часть интереса, хотя я не мог не отдать должное той искренности, с какой на сцене разрывала себе душу «ради любви» Наталья Гундарева... Увы, думал я, не может выдержать русский человек мысли о преступной женской душе — этого уж мы никак не отдадим: жизнь положим, все вокруг вытопчем — только бы эту последнюю духовную твердыню нашу — светлую, любящую, «невиноватую» и неоцененную женскую душу — спасти. И приготовился я с пониманием принять эту традиционную, от Дикого, от Шостаковича, от Добролюбова идущую, милую нашему сердцу версию — как вдруг

темные силы приобрели на сцене какой-то новый оттенок. Не скрою, я даже оживился, когда выпорхнула на свет божий Сонетка — но не лесковская, не та, что в русском остроге делит горькую чашу со всеми и, как может, защищается, — на сцене оказалась какая-то офранцуженная Сонетка, желто-табачная, кафешантанная, «тулузлотрековская». И они с Сергеем, и со всеми каторжанами, начали отплясывать вокруг Катерины Львовны то ли канкан, то ли тустеп, не понял, а понял только, что налетели, стало быть, на доверчивого русского человека растленные вестернизированные бесы-стиляги и сейчас доведут его до края. И точно: вихляясь и дразнясь, побежала по лестничке вверх кафешантанная Сонетка, бросилась за ней Катерина Львовна и столкнула вниз — в пропасть. Сейчас и сама бросится...

Однако прежде, чем броситься, Катерина Львовна, стоя под прожекторами на верхней точке грандиозной декорации, повернулась к залу и, как бы удостоверяя в глазах публики смысл происходящего, — неспешно, широко, размашисто перекрестилась...

О, как бушевал зрительный зал, вызывая и вызывая Наталью Гундареву! И все больше женщины — заплаканные, гордые... Какой славный подарок, думал я, получили они сегодня на жостовском подносе, какая это им душевная поддержка.

Не о Лескове думал — о том, как с помощью Лескова мы укрепляем свой дух.

Года три спустя Наталья Гундарева созналась, что она в отчаянии от этих аплодисментов.

Корреспондент, задававший вопросы, осторожно напомнил:

— Но у зрителей праздник...

— У зрителей праздник, а у меня за три дня настроение испорчено, как представляю себе, *что* мне предстоит в «Леди Макбет Мценского уезда»... Я становлюсь невыносима. Тяжелый спектакль... Ощущение, что всю тебя внутри выскоблили, оболочка существует, а самой нет. Клянусь! Где же здесь для меня праздник?

Прочел я это и подумал: нет, мы не безнадежны. Если умная артистка умеет *так* почувствовать и *так* высказаться в совершенно безвыходном положении —

в кольце какого-то коллективного самогипноза! Режиссер-то ведь заодно со зрителями, это он устраивает им праздник.

Из интервью Андрея Гончарова, почти одновременного:

— Катерина Измайлова... Не случайно ее ассоциировали с Катериной из «Грозы»... (Да ведь весь ужас в том, что ассоциировали! — *Л. А.*) Ее способность любить, ее вера, одержимость, искореженные условиями купеческого быта... для сегодняшнего зала — импульс к состраданию... На алтарь Катерина Измайлова ради любви (так. — *Л. А.*) приносит в жертву все — вплоть до собственной жизни...

Помилуйте, да она *чужие жизни* в жертву приносит. Тем людям вы что ж не сострадаете? Но как тут объяснишь: у нас всегда «условия» виноваты, это «условия» нас корежат, нам бы только «условия» преодолеть... И что ж тогда?.. Я все ждал, скажет ли А. Гончаров эти слова... Сказал: *положительная героиня* перед нами, с «обостренным чувством жизни»...

Да, из такой осады даже и Гундаревой не вырваться. Сказано: ни крестом, ни пестом нас не пробьешь... Натура.

Взгляд в сторону: зарубежные инсценировки.

Они не учтены в нашем театроведении, но волею судеб одна из них оказалась в поле моего зрения. Пражский молодежный театр «Рубин», сезон 1978 года. Весьма *современный* театр: не более полсотни зрителей; в середине зальчика — нечто вроде боксерского «ринга», только вместо канатов — трапеции: можно качаться. Минимум предметов. Смысл спектакля — любовный треугольник; мужчина неважен, несуществен; главное — две женщины: одна — мягкая, добрая, беззащитная, матерински щедрая; другая — острая, волевая, агрессивная: подбородок вперед. Автор спектакля Зденек Потужил отказывается решать, кто из них прав; он говорит: такова жизнь. Да, люди обижают друг друга, но это нельзя изменить и поправить: мир жесток и неисправим. А раз так, то в этом мире надо жить, находя в нем доброе, и в него, несмотря ни на что,

верить. Афиши и диалоги свидетельствуют, что это — история любви Катерины, Сергея и Сонетки из очерка Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»... Ни за что бы не догадался.

Нет сомнения, что пражский «Рубин» — не единственный зарубежный театр, инсценировавший очерк: популярность его, особенно в славянских странах и странах с немецким языком, дает к тому достаточные основания. Эта тема большею частью театроведческая, нам же нужно одно: ощущение *горизонтов* лесковского наследия.

Обратимся к художникам.

Начало — 1930 год. Впрочем, формально говоря, раньше. Сохранилась небольшая картинка М. Микешина: звездная ночь, тенистый сад, романтическая красавица в белом вытянулась в объятьях черноусого молодца — что-то знойное, экзотическое, скорее «кавказское», чем русское, и уж вовсе не лесковское; картинка (акварель, гуашь — смешанная техника) относится к 1890-м годам и хранится в московском Литературном музее; в лесковских изданиях она не воспроизводилась; ее мало кто знает. Так что начало осмысления лесковского очерка художниками все-таки откладывается на треть века.

Итак — 1930 год: Ленинградское «Издательство писателей» выпускает «Леди Макбет Мценского уезда» с иллюстрациями Бориса Кустодиева. Художника уже нет в живых — работы его взяты из архива. Сделаны они были — для другого издательства, для «Аквилона», семью годами раньше: в 1922—1923-м *.

* Некоторые исследователи творчества Кустодиева считают, что это издание тогда же, в 1923 году, и вышло. Сомнительно: «Аквилон» в ту пору фактически прекратил существование; скорее всего, книга была подготовлена, но не выпущена. Во всяком случае, в картотеках Всесоюзной книжной палаты и крупнейших наших библиотек она не показана. В. Е. Лебедева, обозначившая это издание в библиографии к своей книге о Кустодиеве, цитирует, однако, издание 1930 года, которое называет «вторым», — «первое» она, видимо, так и не разыскала.

Обе даты существенны. *Общественный резонанс* кустодиевских рисунков начинается с 1930 года, когда интерес к лесковскому очерку становится всеобщим; *сделаны* же они в пору, когда ни резонанса, ни каких-либо истолкований лесковского сюжета еще нет, ни даже сам очерк еще не переиздан, а покоится в дореволюционных собраниях сочинений Лескова. Кустодиев осмысляет сюжет как бы в вакууме, он начинает «с нуля»: идет от текста и только от текста.

Ему помогает не только общность тематических интересов с Лесковым: влюбленность в купеческий слой средней и южной России — легко уловить общее и в самой «интонации» их письма. Конечно, Кустодиев мягче и добрей Лескова, его ирония никогда не становится горькой, насмешка — жалящей; однако в самой «сдвоенности» взгляда, в обманчивой наивности штриха, в чуть уловимой *терпкости* линии есть что-то от лесковского «коварства». Критики давно подметили эту особенность кустодиевского письма: смотришь — простота, богатство, рубенсовская роскошь! Отходишь — и в роскошестве многотелесных красавиц ощущаешь иронию, тревогу, тоску художника, тоску русского интеллигента на рубеже двух веков...

Иллюстрации Кустодиева к лесковской «Леди Макбет...» повествовательны, просты, четки и — по внешности — вполне совпадают с той концепцией провинциальной русской жизни, которая сделала Кустодиева в глазах критиков — «отечественным Рубенсом». Толстые руки, щеки, груди; тела среди подушек, похожие на подушки; лиц почти не видно — дородство и жар тел. Тела сливаются с интерьером: занавески, одеяла, кружева, ветки, оконные переплеты — пестрядь, в которой все как-то уютно и мягко перемешано; даже с деревом тело перевито: Сергей спускается с галереи, обхватив столб; Катерина Львовна в окне, как в резной раме, — никакой грандиозности, никакого «ужаса» — домашняя соизмеримость людей и вещей, тучный покой... Но он и оборачивается тревогой. Туча толпы — каша голов — люди лезут через забор в дом Измайловых... Рыхлая мягкость фактуры, ноздреватый снег на купеческом дворе, где играет Федя Лямин, пере-

Художник Б. М. Кустодиев.
Фронтиспис

ходит в хлябь, в заметь и топкую грязь Владимирки, в дождь, сливающийся с хлябью Волги, в мокрую кашу тел на пароме. Тесные стены деревянных кварталов перерастают в тесные каменные мешки казематов; заключительный пейзаж города — толстые, «сонные» дома с маленькими, как свиные глазки, окнами-бойницами. И все это — «мерцающим» штрихом, чарующим, обволакивающим, мягким, как бы наивным... Кустодиев безошибочно откликается на гениальную обманчивость лес-

Художник Б. М. Кустодиев.
Иллюстрация к «Леди Макбет...»

ковской «сторонней» интонации, когда рассказчик вроде бы добродушен и младенчески прост, но рассказывает так и такое, что именно наивность эта таит в себе главное коварство.

Из кустодиевских работ с равным успехом извлекались и ясный реализм, и романтическая таинственность. Э. Голлербах противопоставлял повествовательную ясность этой графики тоновому вычуру соратников

Кустодиева по «Миру искусства»; другие ценители откликались как раз на трепетность штриха и на «атмосферу». В дальнейшем прослеживаются обе тенденции.

Иван Овешков, иллюстрировавший «академический» однотомник Лескова 1937 года, решает чисто повествовательные задачи. В его рациональных, «станковых» композициях — никакого контакта с лесковской стилистикой: зализанность фигур, мелочная проработка деталей — учебник этнографии или дурной театр с обозначением абстрактных «страстей».

Николай Кузьмин, давший заставку и лист к «Леди Макбет...» издания 1954 года, делает упор на иронии. Характерный «смеющийся» штрих по тонированному полю; типажная резкость; Сергей — купчик-приказчик с пробором посередине; Катерина Львовна — гладкая дамочка, скорее похожая на нэпманшу 20-х годов XX века, чем на купчиху XIX-го. Остро, нетривиально... Увы, кузьминский лист потерялся на фоне триумфально принятых в 50-е годы кузьминских же иллюстраций к «Левше»... А может, дело в том, что дальнейшее осмысление очерка пошло не по ироническому, а по патетическому пути.

В конце 50-х годов — серия В. Пуршева. Романтически изысканный «дымчатый» штрих, размывающий фигуры влюбленных в саду. Тот же штрих, но как бы «пенящийся» — по искаженным лицам и орущим ртам в дверях дома Измайловых (в такой манере послевоенные художники изображали полицию, врывающуюся к разведчикам-радистам)... Косой штрих дождя, силуэты в дымке, прекрасные страдающие лица гонимых узников (в такой манере рисовали в послевоенные годы угон жителей в германскую кабалу). У Пуршева — не Лесков, но романтическая красота и скорбь тех лет, приложенные к Лескову.

Илья Глазунов прилагает к нему несколько иные ценности, но в романтическом же духе. Семь его листов, навеянные «Леди Макбет...» и сделанные для известного «зеленого» лесковского шеститомника начала 70-х годов, напоены ревнивой любовью к изображаемому. Пейзаж города Мценска: нежно-синий снег улицы, неж-

но-синий силуэт колокольни, нежно-желтое небо, нежно-желтые окна — тепло, покой, скрип саней — духовный рай. Любовь в саду: кипень розовых бликов и пятен на счастливых лицах влюбленных. Отравление старца: усопший похож на святого, над ним Катерина Львовна со склянкой, тонкое лицо встревожено — кажется, что тут лечат больного. Интерьер дома: край письменного стола освещен лампой; счеты, бумаги; черный силуэт в сумрачной глубине; колорит — «достоевский», ощущение — вековой прочности. Предсмертный портрет Феди Лямина: большеглазый отрок на фоне икон, ручка на груди — парафразис страстей по Дмитрию убиенному. Наконец, два основных портрета. Сергей: красная рубаха, озорные цыганские глаза, черные спутанные волосы, красавец-молодец на фоне куполов, крестов и летящих птиц — излюбленный Глазуновым мужской портрет анфас (так же — Мечтатель к «Белым ночам», Рогожин к «Идиоту», царь Федор Иоаннович)... Женский портрет, напротив, излюблен профильный (такова Вера к гончаровскому «Обрыву», Дуня к Мельникову-Печерскому, некрасовская крестьянка). И вот — Катерина Львовна: прекрасный тонкий профиль женщины в русском платке на фоне врачующего зелено-голубого русского простора.

Кто убивал? Кого убивали? И намека нет! Нежной современной кистью, настоянной на древней иконописи, Илья Глазунов пишет величественный гимн вечной русской старине и духовной прочности, прекрасной даже в страдании.

Еще несколько трактовок — у других современных художников.

Вот милая скуластая красавица с чистыми глазами, чутко смотрящая вниз из-за занавески, — на «воздушном» штриховом рисунке Бориса Семенова к ленгизовскому изданию 1977 года — еще один вариант романтической героини.

Вот попытка волгоградской художницы В. В. Цынновой эту романтическую трактовку опровергнуть: резкий, «грязный», саркастический штрих, грубая заливка: злобный старик, похожий на царя Додона; конфетный любовник — губки бантиком; упрямая, жестокая героиня

со змеиным изгибом шеи и остановившимся взглядом — горькая насмешка художницы.

Вот ответ художницы Н. Корниловой в однотомнике «Советская Россия» 1981 года: легкие штриховые силуэты, дама и кавалер, иконописные складки платьев, но все как бы невсерьез — палехская прелесть, переданная с улыбкой современного «понимания», ноль трагизма...

Вот заставки в однотомниках Лескова, изданных в 1981 году в Магадане и Туле. Штрих Ю. Коровкина «гладкий», нежно-обливной, и купчиха у него — гладкотяжелая, вся в себе, «себе на уме», непредсказуемая; за спиной — зеркало, в зеркале — крадущаяся фигура Сергея. Штрих М. Рудакова — «шероховатый», грубоватый; хитрое, жестокое, красивое лицо; и опять — Сергей на втором плане. И там, и тут — полное отрицание глазуновского кроткого любования.

Вот восемь листов П. Пинкисевича в лесковском пятитомнике 1981 года. Острая, опасная красота в лице героини — гордыня и воля. Оранжевая шаль, дымное коричневое небо, предчувствие катастрофы. Она же — над распростертым телом мужа, после удара подсвечником: лицо красное, глаза тупые, рот безвольный. И она же — в каторжной колонне: дикий, огненный, ненавидящий взгляд... И всюду — оранжево-красно-коричневая гамма — адское мучение души, и никакой глазуновской успокоительной сини-зелени.

Вот несколько листов белгородского графика Станислава Косенкова в Воронежском однотомнике 1981 года. Косенков — знаток лесковских книг и лесковских мест; оформляя музей Лескова, исходил на Орловщине все лесковские дороги, работает в стилистике старой, «иконоподобной» книжной иллюстрации; иллюстрировал многие вещи Лескова: к иным его работам мы еще вернемся, а пока — «Леди Макбет...». Не героиня, не жертва, скорее — старинная «душа», бестрепетно проходящая семь кругов ада; то лик убитого старика проступает из черноты, то бесовская усмешка каторжанина, то хаотический разор сброшенных со своих мест в е щ е й, — это страшно, но не сентиментально, и страшно именно «бесстрастием» письма: крепостью векового, словно из тьмы времени

проступающего резца... Спор художников вокруг лесковской «Леди Макбет...» продолжается.

Последний из его эпизодов — диптих Георгия Юдина.

Тут сам жанр, сама юдинская серия нуждается в некоторой характеристике. Юдин делает большие графические листы, предназначенные не для книг, а для выставочных экспозиций; такой лист — семьдесят на восемьдесят — ни в какую книжку и не встанет; если же его до книжного размера уменьшить — размельчится, потеряет ощущение монументальности, программности. Работы Юдина — именно программные, а не иллюстративные. Это философские фантазии на темы Лескова: диптих «Леди Макбет Мценского уезда»; триптих «Запечатленный ангел» и лист «Очарованный странник». Кроме того, Г. Юдин сделал традиционные книжные иллюстрации к «Левше», но об этом ниже. Пока — о листах. Это, повторяю, программные интерпретации лесковских текстов. Что-то вроде версий их духа.

То, что эти огромные листы — графичные (автолитография), тоже имеет свой смысл, хотя так и хочется назвать эти листы «полотнами»; они дают не сцены, не «пластику» действия, не «поверхность» повествования и не психологическое воплощение действующих лиц, как чаще всего бывает в иллюстрациях и, тем более, в полотнах живописи на литературные темы. Графика несет в себе что-то от чертежа: здесь работает обнаженная структура, и рисунки включаются не в пластическое сцепление, не в картину пространственно-видимого мира, а в сцепление графическое, пространственно-символическое, иногда на грани аллегоризма, с прямой и ясной, «черно-белой» логикой цвета.

Вернее, с черно-бело-красной, если брать два листа, посвященные «Леди Макбет...».

В центре красного (цвета крови) квадрата — черный квадрат. В черном квадрате — любовная сцена: Сергей и Катерина: алое и черное — вихрем вокруг пышно-белого, быстрое и острое — вокруг ленивого и круглого. За гранью черного квадрата, по широкому красному полю — разлетающиеся фигурки; композиционно это как бы клейма: ангел зла — иссыхающий черный амурчик на тощих крылышках; гладкая баба, бьющая под-

свечником упавшего мужчину; задушенный мальчик, летящий в бездну: тоненький, черный, растворяющийся в красном; рядом летит вниз, рассекая красное, огромная белая женская туша...

Это — первый лист. Рядом — второй, точно такой же по рисунку, но «негативный» по цвету. Тут на *черном* квадрате — *красный* квадрат; и все обернуто: черное по красному в центре и красное по черному — по краям. Только белое неизменно в этом обороте цвета: толстое, гладкое, ленивое, непробиваемое...

Я спросил:

— Что это Катерина Львовна у вас такая большая? Она ж, по Лескову...

— Знаю, какая она по Лескову, — ответил Юдин. — Зло не может быть «маленьким», оно огромно.

Что поражает в этом юдинском ответе и в самом его диптихе, помимо графической выразительности: впервые лесковский сюжет воспринят не как гимн любви, вынужденной устилать себе дорогу трупами, а как кромешный ад души, творящей зло и не знающей просвета.

Переводы. Самый ранний (из учтенных Государственной библиотекой иностранной литературы) — немецкий: мюнхенское издание 1921 года, повторенное в 1924-м. К середине 40-х годов «Леди Макбет Мценского уезда» издана в США и Бразилии; к середине 50-х — в Швеции, Швейцарии, Голландии, Югославии (и еще раз по-немецки — ФРГ); к середине 60-х — в Венгрии, Чехословакии, Индии, Израиле (и опять — в ФРГ, ГДР, Голландии); к середине 70-х — во Франции (и снова — в Швеции, Швейцарии, ГДР, Венгрии)... Конечно, для полного учета зарубежных переводов и изданий нужны исследования узких специалистов по странам. Но если допустить, что число карточек в каталоге «Россика» Иностранной библиотеки дает хотя бы грубое представление о степени популярности у зарубежных читателей того или иного произведения, — то «Леди Макбет...» в лесковском наследии идет вровень с «Левшой», уступая только «Очарованному страннику».

О наших изданиях. К 1980 году их 23 (если считать

с 1928 года), текст переиздается «через сезон»; к 1985 году — уже более пятидесяти; плотность нарастает: после 1945 года «Леди Макбет...» выходит в среднем каждые 22 месяца. Практически это одно из самых популярных произведений русской классики.

Начался же этот поток с тоненькой брошюрки, которую в 1928 году тридцатитысячным тиражом выпустила типография «Красный пролетарий» в серии «Дешевая библиотека классиков». Очерк снабжен предисловием, где об истории Катерины Львовны Измайловой сказано как об «отчаянном протесте сильной женской личности против душной тюрьмы русского купеческого дома». Здесь же осторожно предполагается, что эта история *еще способна* вызвать в нас сочувствие.

Подписана статья инициалами: Л. Э. Ни по Масанову, ни по другим источникам мне не удалось установить автора. А ведь шаблонным языком — на полвека вперед предсказал безвестный автор тот романтический, «островско-добролюбовский» подход к тексту, что оказался взят вскоре на вооружение и критиками, и литературоведами, и художниками, и режиссерами! Все это впервые уловлено в «воздухе времени» автором торопливой заметки, который не имел предшественников и практически впервые написал о лесковском очерке после полного молчания о нем всей русской критики.

Вот мы и подошли к главной загадке: к русской критике, молчавшей шесть десятилетий, то есть абсолютно, напрочь, наглухо *проглядевшей* лесковский шедевр.

Это-то и надо объяснить.

Ведь не безвестный же дебютант «тиснул» в январе 1865 года свой опус, а самый расскандальный автор, роман которого «Некуда» был в ту пору притчей во языцех! И не в заштатном каком-нибудь органе напечатал, а у самого Достоевского, в «Эпохе» — в журнале, каждый номер которого шел в критике на полемический расхват! И — ни звука в отклик. Ни в 1865-м, когда вышел журнал; ни в 1867-м, когда очерк перепечатался в томе повестей и рассказов М. Стебницкого (Щедриным разгромленном); ни в 1873-м, когда это издание было повторено; ни в 90-е годы, когда дважды «Леди

Макбет...» выходила в собраниях Лескова; ни в 900-е, когда очерк в последний раз был издан А. Ф. Марксом в приложении к «Ниве» перед наступавшим четвертьвековым перерывом (за которым, как мы уже видели, и хлынул поток).

Щедрин, ревниво следивший за публикациями М. Стебницкого, не счел только что изданный очерк достойным даже разноса — в этом смысле куда более интересным показался ему роман «Некуда». За пределами романа М. Стебницкий был в глазах Щедрина... пропагандистом «клубнички» и «цветов удовольствия». При всем безумии этой характеристики — ее следует отнести все-таки, пожалуй, более к «Воительнице», а если и к «Леди Макбет...» тоже, то это как раз говорит о полнейшем «разрыве» с текстом.

Единственное прямое замечание Щедрина об очерке Лескова (в той самой, уже знакомой нам рецензии на «Повести...» Стебницкого) звучит так:

«...Автор рассказывает об одной бабе — Фионе и говорит, что она никогда не отказывала ни одному мужчине, и затем прибавляет: «Такие женщины очень высоко ценятся в разбойничьих шайках, в арестантских партиях и *социально-демократических коммунах».* Все эти дополнения о революционерах, отрывающих всем носы, о бабе Фионе и о нигилистах-чиновниках (виновниках? — *Л. А.*) — без всякой связи рассеяны там и сям в книге г. Стебницкого и служат только доказательством того, что у автора время от времени бывают какого-то особого рода припадки, при чем у него является не столько злостное, сколько забавное желание — вдруг размахнуться по воздуху».

Замечание понятное *. Но — попутное. И — единственное в русской критике за первые шестьдесят три года существования лесковского очерка.

---

* Надо отдать должное чуткости наших издателей, которые на свой лад учли замечание Салтыкова-Щедрина и стали, начиная с 1923 года, выбрасывать выделенную им фразу из всех изданий лесковского очерка, и выбрасывали вплоть до 1956 года, далеко не всегда отмечая «дырку» хотя бы отточием.

Может, и впрямь нужны были шестьдесят три года драматичной российской истории, чтобы попала лесковская повесть в резонанс общественному настроению: и три революции, в ходе которых освободились копившиеся в народе яростные силы, и слом всех старых отношений, и утверждение новых, окончательно добивших в человеке психологические связи с прошлым?

Может, это и вообще закономерно, что сначала действует на современников ближний пласт текста, злободневный его уровень, глубина же открывается позже — потомкам? Но тогда где гарантия, что и потомки не извлекают из глубины всего лишь новую злободневность? А что, если «вечная жизнь» классического произведения — лишь бесконечное извлечение из него все новых злоб дня? Пусть так — я не обольщаюсь, — но как же это: *вовсе* не заметить? Шестьдесят лет — не замечать?

А может, просто вовремя не нашлось умелого критика, который дал бы лесковскому сюжету нужное истолкование, как дал таковое, скажем, Добролюбов «Грозе» Островского? Это ведь тоже была непростая операция, она требовала и воли, и виртуозности; вспомним свидетельства современников: до статьи Добролюбова многим из них и в голову не приходило, что Островский обличил «темное царство», — они думали, что он опоэтизировал жизнь купечества...

Однако критика XIX века сумела открыть в пьесе Островского актуальный для своего времени план. И текст Островского — поддался.

К Лескову ключей не нашлось.

Читать — душно.

«По семейным памятям», писалась «Леди Макбет...» в квартире при киевском университете, где осенью 1864 года Лесков гостил у брата. Писал по ночам, запираясь в комнате студенческого карцера.

Замкнутое, запертое пространство. «Закрытая партия», как говорят шахматисты. После «Некуда» — странно. «Некуда» — партия «открытая». Там все распахнуто, вывернуто; там выяснить хотят, ясности жаждут и в ясность верят.

Тут — закрылось. Мудрено, темно, страшно. Ни сло-

вечка прямо — все обиняком, все присказкой, смешком, намеком. Коварство речи...

Бликует текст. Словно узорной сеткой все покрыто: то ли яблонев цвет, то ли солнечные зайчики, то ли тень веток — рябит, посверкивает слово, контуры сдвоены, строены — узор слоится, линии и объемы расщеплены. Совершенно новый пластический рисунок русской прозы, соблазнительный для подражателей *. Обманчивая рябь текста — внешняя ткань, под ней у Лескова сокрыта душная бездна.

Страшная непредсказуемость обнаруживается в душах героев. Какая там «Гроза» Островского — тут не луч света, тут фонтан крови бьет со дна души; тут «Анна Каренина» предвещена — отмщение бесовской страсти; тут Достоевскому под стать проблематика — недаром же Достоевский и напечатал «Леди Макбет...» в своем журнале. Ни в какую «типологию характеров» не уложишь лесковскую четырехкратную убийцу ради любви.

Не потому ли так мудрена, так пестра и коварна речевая вязь Лескова, что он вовсе не логикой «характеров» з а н я т , — зверство и жестокость в характерах героев возникают «вдруг» и иной раз с полной для них же самих неожиданностью, — Лесков старается передать как бы исходную ткань таких характеров, самую их «пестрядь» — смесь зверства и сентиментальности, из которой вылепливаются у него характеры, словно обернутые наизнанку.

Что за купец? Не жрет в три горла, не пьянствует, не обманывает. Встает в шесть утра и, чайку попив, едет по делам. Грамотный купец, «Лука Никонович», несбывшаяся надежда Лескова.

А помните, что хрипит он, купец, когда Катерина Львовна и Сергей душат его?

— Что ж вы это, *варвары*?!

---

* Из многочисленных наследников Лескова в русской прозе с наибольшей точностью воспроизвел это слепящее мелькание Владимир Набоков в своей «Лолите»: сетка теней и зайчиков, смазывающая реальность, там явно от «Леди Макбет...», и это куда существеннее, чем напрашивающаяся сама собой аналогия Сонетка — нимфетка.

А кто душит? Выходец «из народа», «огородник» некрасовский, приказчик-прибаутчик. Да русская женщина, «из бедных», цельная натура, за любовь на все готовая, — признанная совесть наша, последнее наше оправдание. То есть два традиционно положительных характера русской литературы того времени. Душат человека ради своей страсти. Душат ребенка. Есть от чего прийти в отчаяние.

Перед самым финалом — единожды — выходит Лесков-рассказчик из сетки теней и бликов своей узорной речи и пытается *объяснить* себе и нам причины происходящего. Помните это место? Когда после трех убийств должно совершиться и четвертое, а за ним — и самоубийство Катерины Львовны; когда в серой хляби дороги, под серым дождливым небом, под стон и вой ветра идут каторжане на восток, к Волге — как комментирует этот финал Лесков? Фразой из «Книги Иова»: «Прокляни день твоего рождения и умри». «Кто не хочет вслушиваться в эти слова, — пишет он, — кого мысль о смерти и в этом печальном положении не льстит, а пугает, тому надо стараться заглушить эти воющие голоса чем-нибудь еще более их безобразным. Это прекрасно понимает простой человек: он спускает тогда на волю всю свою звериную простоту, начинает глупить, издеваться над собою, над людьми, над чувством. Не особенно нежный и без того, он становится зол сугубо».

Объяснение, после которого и впрямь «завыть» хочется...

Нетрудно спроецировать лесковский комментарий в плоскость социальных и этических воззрений его времени. Получается достаточно ясная либеральная скорбь о темноте русского мужика и о бессилии грамотного купца. Только куда сильней в лесковском объяснении звучат «стон и вой» человека, отдающего себе отчет в бессилии как либеральных, так и прочих объяснений. Ибо в отличие от писателей и критиков, вооруженных ясными теориями, Лесков погружается на глубину, где под страшным давлением меняются привычные законы. Это уже не внешнее давление и даже не обычная сила тяжести — это тектоника магмы, сжатой и сжигающей самое себя. В отличие от либералов народнического

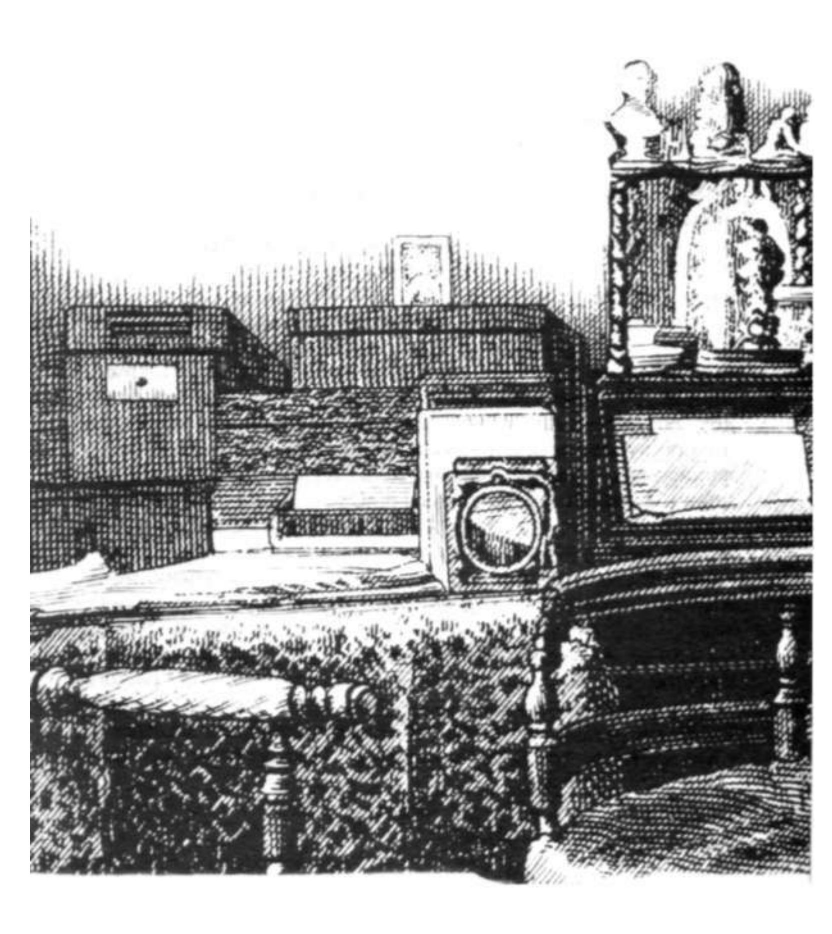
толка, Лесков чует, какая «бездна» сокрыта в людях «древнего письма», какой зверь там дремлет. И будит зверя этого не корысть и не подлость, не стечение обстоятельств и не ошибка поправимая, а самая что ни есть естественная, всю душу забирающая — любовь.

Как это объяснить и как выдержать? «Прокляни... и умри». Ни «по Островскому», ни «по Добролюбову» с этим не справиться. Ни опровергнуть, ни на пользу не обернуть. Не укладывается очерк Лескова ни в типологию, ни в эстетику своего времени. Критика тогдашняя единственно верный для себя выход почувствовала: она очерк не заметила.

И лишь век спустя, когда Лесков отодвинулся в «даль классики», а социальный пласт, им описанный, сполз в историческое небытие, — достало у нас сил на запоздалую операцию: принять Катерину Измайлову по образу и подобию Катерины Кабановой. Век спустя это легче... и Островский, конечно, сильно помогает нам, когда мы всматриваемся в бликующее зеркало лесковской прозы, стараясь удержать взгляд на ближних, объяснимых, успокоительно привычных контурах. Сокрытая за ними бездна на столетней дистанции кажется не столь фатальной, хотя, я уверен, что именно она, эта бездна, эта тайна, в сущности, и притягивает наш взгляд.

Глава 3

Скитанья «СОБОРЯН»



Судьбы лесковских книг почти всегда несчастливы, но даже на этом фоне история «Соборян» выглядит мучительной. Текст, которому в будущем суждено всемирное признание, лучший из лесковских романов, немерянная глубина которого открывается чуть не через столетие, — при появлении своем умирает дважды. Дважды разваливается начатое строение, и дважды автор восстанавливает его из разлетевшихся обломков, начиная чуть не с нуля, заново сводя общий план. Полдюжины журналов, прикосновенных к этой истории, вольно или невольно, так или эдак участвуют в сокрушении текста; три журнала начинают его печатать и все три корежат; дважды дело пресекается на полдороге, и только с третьей попытки Лесков кое-как доводит его до конца. Не фантастика ли это? Поневоле задумываешься о стечении обстоятельств, о «невезении», чуть не о фатальном жребии. Ах, думаешь, не умри скоропостижно Дудышкин... не прекратись на шестой книжке «Литературная библиотека»... И препятствия-то все какие-то внешние, необязательные: не фронт осмысленного сопротивления, как во времена романа «Некуда», — а сутолочь несовпадений, статистика частностей, чушь «случаев». И что уничтожается-то? «Соборяне»!

Прежде всего — это неожиданно. Катастрофу с романом «Некуда» можно было предвидеть — «Соборяне» сыплются на ровном месте. Ничто не предвещает трудностей. Лескову есть где печататься. Писаревский бойкот, объявленный весной 1865 года, тогда же, к возмущению руководителей «Русского слова» (и «Дела»), проваливается. Старый покровитель Лескова Степан Семенович Дудышкин берет у него в «Отечественные записки» вещь за вещью: в том же 1865 году идут «Обойденные», весной следующего года — «Воительница», осенью — «Островитяне», параллельно — обзоры драматургии, полные неутихающей лесковской полемики с «нигилизмом», — все это благополучно выходит в свет в самом солидном журнале того времени... Того *безвременья,* — сказали бы мы сейчас, ибо после закрытия некрасовского «Современника» и до того, как хитрый Краевский, все более чувствуя отлив читательского интереса, сдал «Отечественные записки» в аренду тому же Не-

красову, и тот вновь собрал здесь разогнанных по разным журналам «нигилистов», — эти полтора года и впрямь являются в русской журналистике временем неустойчивым и переходным... от чего к чему? — еще неясно; но, во всяком случае, «Отечественные записки» еще в некоторой чести, инерция респектабельности еще действует, и практичный Дудышкин еще пытается, опираясь на «крепких» беллетристов и избегая крайностей, удержаться на стрежне.

Лесков передает Дудышкину свой очередной роман в июле 1866 года. Даже не роман, а первый «кусок». «Запродан» же роман по 80 рублей серебром за печатный лист (грядущие денежные тяжбы автора побуждают меня сразу сообщить читателю эту неромантическую подробность). Редакция «Отечественных записок» готовится обнародовать новое произведение своего постоянного автора сразу же по напечатании уже идущих здесь его вещей: к декабрю 1866 года должны завершиться «Островитяне», и с декабря же решено запустить вышеозначенное «большое беллетристическое произведение».

Смерть Дудышкина — первый неожиданный удар, с которого все начинает непредсказуемо меняться: 15 сентября Лесков гостит у него на даче в Павловске; назавтра получается известие: многолетний редактор «Отечественных записок» умер в одночасье на сорок седьмом году жизни; во время похорон Лесков от волнения не может говорить. Или его посещает предчувствие? Отныне ему предстоит иметь дело с владельцем журнала Краевским. Перспектива неважная: несколько лет назад Лесков успел надерзить Краевскому из-за случайной задержки гонорара; тогда пришлось извиняться; теперь надо искать общий язык.

Какое-то мгновенье Лесков колеблется: не передать ли рукопись другому издателю? Запрос кстати и поспевает: от доктора Эммануила Хана, медика, издателя. Доктор Хан приглашает Лескова сотрудничать в журнал «Всемирный труд». Журнал этот, затеянный доктором ради «содействия благонамеренным целям правительства» (и, однако, пять лет спустя закрытый за «подрыв уважения к правительственным властям»), имеет не вполне ясную репутацию в нашей науке, точнее, не имеет

никакой ясной репутации по малозаметности своей в истории российской словесности. Радикализм его — скорее плод партизанской активности сотрудников, нежели результат продуманной программы издателя. Не очень искушенный в этих делах, доктор Хан, видимо, печется не столько о программе, сколько о читабельности своего детища. Узнав по слухам о новом лесковском замысле, он посылает к писателю ходатаев.

Текст еще в работе. А в счет будущего гонорара Лескову уже платят из кассы «Отечественных записок» по 125 рублей ежемесячно. Это не очень надежно: договор заключал Дудышкин, Краевский в расчеты не вникал. Но деньги идут.

Хан берется немедленно вернуть «Отечественным запискам» издержанный аванс и предлагает Лескову 150 рублей за лист. Дальнейшее известно из знаменитого прошения Лескова в Литературный фонд. Сообщая Краевскому о предложении доктора Хана, Лесков «предоставляет это дело его (то есть Краевского) великодушию». Краевский великодушно поднимает цену с восьмидесяти до сотни. «Как ни невыгодно» автору потерять по 50 рублей на сорокалистном романе (объясняет Лесков Литфонду), но он отвергает предложение доктора Хана. Видимо, полторы тысячи подписчиков, которыми всего-то и может похвастаться «Всемирный труд», не перевешивают в глазах Лескова выгодности популярнейшего в тот момент российского литературного журнала. Итак, он «продолжает роман для г. Краевского».

Обещанная первая часть к сроку не готова — публикация откладывается на апрель. Пока же «Отечественные записки» извещают подписчиков, что среди материалов, находящихся в портфеле редакции, имеется «большое беллетристическое произведение... г. Стебницкого» в пяти частях.

Редакция еще не вполне осознает, что именно находится в ее портфеле, но это начинает все более сознавать сам автор, Николай Лесков. Он чувствует, что задуманная им вещь — нечто совершенно иное, чем написанные им до сей поры романы и повести. Это не повесть и не роман, это вообще не «беллетристика» в

устоявшемся смысле слова. Лесков пишет Краевскому записку с просьбой исправить рекламу. «Это будет... не роман». Ища определение тому, что же это будет, Лесков извлекает из глубин своей литературной памяти старинное слово «хроника».

Сто лет спустя, опираясь на это слово, исследователи соотнесут художественную структуру «Соборян» с канонами XVII века и с еще более древними пластами отечественной литературной традиции; и это окажется очень точно и очень важно для понимания духовной генеалогии Лескова. Но в 1867 году для издателей «Отечественных записок» это не важно и даже не очень понятно; что значит «хроника»? читатель привык читать романы. Принимается компромиссная формула: «романическая хроника».

С марта 1867 года в «Отечественных записках» она выходит в свет: номер шестой, номер седьмой, номер восьмой...

Конечно, это не роман. Если понимать под романом тот привычный тип повествования, который Лесков применяет в «Некуда», и потом в *романе* «Обойденные», и в *повести* «Островитяне», больше похожей на традиционный роман. Позднее, лет через пять, оглядываясь на эти свои полотна, Лесков скажет: до «Соборян» я *шатался.* Так это потом сделается ясно. Теперь же дорога кажется достаточно прямой, даже накатанной, и только предчувствие говорит автору, какой коренной, глубинный, принципиальный контраст разделяет его новую вещь и старые романы.

Сверху лежит поворот тематический: романы лесковские почти сплошь напитаны опытом столичным: московским, петербургским, европейским, — в хронике же он возвращается к тому, что едва пробивалось у него в очерках: к «памятям» детским, семейным, к преданиям родной Орловщины, к южно-русской земле. Это очень важно, но суть лежит еще глубже — в самом взгляде на человека и на питающую его почву.

Романы Лескова берут частный срез реальности. Пусть важный, пусть решающий в понимании автора, но — частный, «выделенный». Хроника — попытка охватить

«все»: всю русскую реальность по горизонту. Это попытка национального эпоса.

Романы Лескова построены на одном «универсальном» психологическом сюжете: благородная душа страдает от неблагородства — от чьей-то подлости, от своекорыстия либо от пагубы страстей. Умеет ли благородный человек защититься от этих напастей или не умеет (чаще не умеет), но основой этой концепции служит вера в некое «монолитное», ясное, нерасчленимо последовательное благородство, понимаемое недвусмысленно и однозначно. Оно может быть искажено, использовано во вред или даже побеждено, его может быть человеку недодано — недодано чуть-чуть или недодано крепко, — но само это благородство, сама субстанция, сама изначальная «сумма благодати» — равна себе и неоспорима. В таком понимании абсолюта Лесков идет в затылок классикам, защищавшим дворянский кодекс чести, и налет заемности сильно ощутим в романах Лескова: все эти интеллектуальные тяжбы комнатных умников, томления художников, терзания невинных девушек, подпадающих под власть этих умников и художников, — все это «достает» то до Тургенева, то до Гончарова, то до раннего Достоевского. Некий «общедворянский стандарт», «общеевропейский», «общечеловеческий»...

И еще: в этих романах нет ощущения... «русскости». «Иностранности» много. Начиная от Райнера. И французские соблазны в «Обойденных», и там же козни польских иезуитов, и остзейские ухватки «Островитян», и даже дух санкт-петербургских магазинов, не говоря уже о нигилистских «капищах», которые Лесков продолжает клеймить из романа в роман, — во всем этом нет ни русской окраски, ни русской проблематики. Она названа, она иной раз даже очерчена — но ее нет в ткани, в дыхании текста. Почти пародийно в «Островитянах» эта русская «особинка» демонстрируется немцами, причем демонстрируется с надутостью, грубейшим нажимом и раздражающим апломбом... Здесь намечена, конечно, будущая коллизия «Железной воли» — очень отдаленно. Но знаменательно. О «русском начале» горланят немцы... Это ощущается в романах Лескова как круг с пус-

тотой внутри, как зияющее отсутствие того, чего уже ждешь. Хотя система ожидания отлажена по всем канонам романистики: с умело заманивающей читателя интригой и с хитрой дозировкой препятствий.

Хроника — это прежде всего отказ от крепкой и ясной интриги: повествование начинает виться прихотливой лентой, как раскручивающийся свиток, как бесконечная непредсказуемая нить.

Это, далее, отказ от упора на внешние «козни». От самой идеи, что начало чистое и светлое атакуется чем-то извне. Лесков освобождается от этой идеи с трудом; тени опасных «поляков» и подлых «нигилистов» еще мечутся по хронике, но все чаще возникает догадка: а может, дело не в «кознях»?

Наконец, главное: хроника — это отказ от веры в изначальное, химически чистое благородство, лежащее в основе всей шкалы ценностей. Основа зыблется, контуры дробятся, шкала то и дело кренится на сторону. Отношение повествователя к происходящему вибрирует. Удаль оказывается неотделима от холопьей подлости, молодецкое казакование от духовной лени, доброта идет об руку с ликующей глупостью, а бесшабашное просветление неожиданно возникает на самом дне униженности: прощая насильника, жертва подчиняет его себе и тем самым вгоняет в окончательное рабство, и не различишь, где же тут справедливость, а где новый самообман, где впору автору плакать, где смеяться, а где просто вздыхать вослед Гоголю: Русь, куда ж несешься ты...

Разумеется, нужна интуиция гения, чтобы броситься в эти хляби с устойчивых твердынь традиционной романистики. Ориентиры более не работают: ни Тургенев, ни Гончаров, ни Достоевский. Теперь голос Лескова режуще одинок, и речь его ни на что не похожа. Полубезумные легенды, то бегущие с лихорадочной скоростью от сюжета к сюжету, то возвращающиеся и замирающие, но непременно усыпанные «словечками», чуть не сплошь покрытые «узорочьем» стиля. Никакой пропорциональности и никакой перспективы... О, долго будет привыкать наша критика к этому лесковскому сказыванию и будет гадать: что бы значила эта затейли-

вая форма? А это не форма. Это... содержание. Это глубоко содержательный и совершенно новый *тип повествования,* при котором интонация рассказчика дробится обертонами: лукавыми, нелогичными, ироничными, чуть не шутовскими оттенками; и так расщепляется в ткани текста сама концепция монолитного, однозначного и уверенно-ясного знания о человеке.

Было ли это новое знание (и форма выражения его) уже освоено Лесковым? Вполне. В очерках, в рассказах, в бывальщинах, шедших необязательным «фоном» к его крупным произведениям. Этой «бывальщины» и не замечал никто, как прохлопали «Леди Макбет Мценского уезда». Они, эти зарисовки с натуры, вечно были затерты программными романами Лескова.

Теперь настает момент поворота: «кусочки» сращиваются в «свиток».

Решение ответственнейшее: «Это будет хроника, а не роман». «Вещь у нас мало привычная...»

«...Но зато поучимся».

Хроника не имеет «начала». Вернее, она возникает от «начала времен». Старый Город, символизирующий Русскую Землю, не ставится велением князя-завоевателя, он вырастает из Земли как бы сам собой, трудами людей, избравших сие место для жизни. Он есть детище Земли, ставшее во времена доисторические — во дни оны.

То, что в эпическом этом Городе вскоре обнаруживаются сады и домики явно орловского происхождения, не колеблет ощущения, что перед нами всеобщая модель русской Вселенной.

Равным образом пращуры, коснеющие в язычестве, или, как выражается сказание, в поганстве, не вызывают в нас скорби по поводу их ограниченности — это эпические герои, и они живут по своим законам.

Наивность, побуждающая их с регулярной безнадежностью сражаться против войск центральной власти, не колеблет их величия; упрямые старгородцы ложатся побиваемые, но душой не склоняются перед Антихристом.

Возникает странное ощущение наивности, гранича-

щей с глупостью. Но это не та глупость, которую изобличает Салтыков-Щедрин, как раз в эту пору приступающий к «Истории одного города»: Щедрин *пародирует* русский эпос; у него глупость глуповцев — понятие в основе своей однозначное. Наивность же лесковских старгородцев — это глупость, неуловимо отдающая мудростью... что не мешает ей оставаться оглушительной глупостью в условиях «мира сего».

Фигуры героев, цепочкой выплывающих из первозданного тумана, зыблются на этой грани.

Возникает фигура купца, принявшего муки за старую веру, а затем покаявшегося и с рыданиями встреченного в родимых стенах.

Возникает фигура другого купца, упершегося, не покаявшегося, — этот ушел в угрюмое одиночество, отселился на отшиб.

Из угрюмых стен его дома выходит красавица... Тут и движение имен выражает вибрацию эпического замысла: Кочетовы, Деевы — имена сильные, «деятельные», и притом чисто русские, исполненные «духа». Имя красавицы, от них произошедшей, хранит в корне своем нечто духовное, нечто платоническое (или платоновское?), она Платонида... И что-то вкусное выскакивает в окончании имени, что-то плотское, неудержимо прущее в грубость и похоть. Возникают мотивы, уже развитые Лесковым в очерке о «Леди Макбет...» — ленивая плоть, сытое довольство; и встык — старческий блуд, ночное вламывание в горницу... пахнет убийством и тюрьмой — сила выворачивается в дурь...

Выворачивается сила и в противоположную дурь: в блаженное неведение. Рождается нищий праведник, тихий страдалец, неспособный к учению, не умеющий написать своего имени, и имя это (царское имя «Константин» — прочность, стойкость) усекается до бедного «Котина»: кротость и темнота идут об руку.

Возникает фигура столичного лекаря, вернее, медика-студиозуса, лентяя и добряка; кончив курс, он приезжает в Старгород и пленяет жителей тем, что отнюдь не мучает их лекарствами, как какой-нибудь ученый немец; и любят старгородцы оного лекаря Пуговкина за то, что он еще больший, чем они, бездельник.

Дурь и праведность мешаются, разум оказывается в дураках. Умная и несчастная девушка, воспитанная блаженными праведниками и добрыми бездельниками, окручивает и женит на себе богатенького купецкого сынка, а потом не понимает, отчего она несчастна, причем ее муж, человек совершенно беззлобный, несчастен не менее ее и понимает еще меньше.

Мечта и очарование рождаются на самом дне этих растоптанных душ. Радость и сострадание обнаруживаются в самой сокровенной глубине рабства и унижения.

Европейские «университеты», вколоченные в боярские задницы прогрессивным царем Петром Алексеевичем, впрок не идут: удальцы возвращаются из столицы в родную округу разбойничать. Дворня, сопровождающая дикого барина в пробегах по окрестным деревням, любит эту вольную жизнь — вольность неотделима от холуйства и подлости. Боярин силой добывает себе невесту, похищает у родителей пятнадцатилетнюю девочку, волоком доставляет ее под венец, а девочка, брошенная на самое дно унижения, вдруг прощает, спасает от карающего закона своего насильника и пробуждает в нем неслыханное раскаяние, ломая навсегда его грубую душу и в свою очередь становясь над ним и над домом его всесильной госпожой.

Достославная эта госпожа, муку вынесшая под венцом, выращивает сына, а затем и внука. Она прикрывает младенца от бесчинствующих пугачевских удальцов и вместе с ним доживает до новых времен, въезжая в лесковскую хронику со всей своей допотопной дворней, включая и потешных карликов (карлики эти почему-то особенно будут дороги Лескову, и он станет усердно пристраивать их в каждой новой редакции своего многократно обваливающегося текста).

Вьется свиток, кружатся и сплетаются издревле ведомые легенды, уходят и всплывают фигуры. Рядом с беззаботным лекарем являются новые отрицатели: один отрицает брак и семью, другой отрицает божий промысел (интонация имен: Данилка и Варнавка... первому бог судья, а второй... «варнак»? Пока он Омнепотенский, потом будет перекрещен в Препотенского)... Это не «нигилисты» в том завершенном, программном по-

нимании, с коим привык Лесков биться в своих романах; это... широта русская, беззаботность силы, беспечность духа, веселая гулевая праздность, пустота, в которую вот-вот хлынут «нигилистические» идеи... Откуда хлынут? А из чиновного, беспочвенного Петербурга. Из злокозненной Польши. И эти, уже знакомые нам лесковские мотивы, хоть и краем, но тоже входят в общий план его эпоса: злые силы очезримо вплетаются в историю земли.

Добрые — стоят в центре.

Вот фигура тщедушного попика, горячего, честного и невежественного, бессильного перед подначками Варнавки.

Рядом — фигура простодушного богатыря-дьякона, который, не вступая в особые дискуссии, от души охаживает искусителя палкой.

И наконец — фигура протопопа: душа сильная и глубокая, аввакумовской крепости. К нему сходятся нити. К нему уязвленный дьякон приводит (то есть приволакивает) обиженного (то есть побитого палкой) учителя. К нему, протопопу, придет и современный интеллигент, внук той похищенной девочки, что когда-то, преодолев насилие, сумела стать барыней. Оный протопоп в необъяснимой тревоге переглядывается с нищим огородником, тихим праведником, который не умеет расписаться. Вокруг протопопа собираются все эти люди, как в евангельские времена собирались у целебного источника больные, слепые, хромые, иссохшие, ожидающие движения воды. Фразу эту из Иоаннова евангелия Лесков ставит к своей панораме эпиграфом.

Романическая хроника, «книга родства и памяти», озаглавлена: *«Чающие движения воды».*

Замысел этот, реконструированный мной по всей сумме прямых и косвенных свидетельств, рассчитан на несколько книг. Книга первая закончена в конце 1866 года. За потерей Дудышкина она сдана уже Краевскому. С весны, как и договорено, хроника печатается в «Отечественных записках». Десять глав — в мартовском номере, еще восемь — в апрельском, еще три — в майском.

В том же мае 1867 года Лесков прекращает публикацию и объявляет Краевскому о разрыве договора.

Как и почему это произошло — о том мы имеем свидетельство самого Лескова: широко известное письмо его в Литературный фонд. Письмо это впервые опубликовано в 1954 году сыном писателя Андреем Николаевичем, затем вошло в собрание сочинений Н. Лескова, а затем во все исследования, касающиеся «Соборян». Письмо пространное, полное фактов и эмоций. Это весьма ценное свидетельство. Но это, увы, единственное свидетельство о происшедшем. Так что все лесковеды от Бухштаба до Мак-Лейна и от Плещунова до Семенова вынуждены опираться на это свидетельство как на исчерпывающее. Между тем дела оно не исчерпывает. Дело это не вполне ясно по некоторым важным позициям, и любые другие свидетельства, стереофонически отодвинутые от точки зрения самого Лескова, сильно помогли бы нам. Но их нет. Восемь генералов Литфонда решали лесковский вопрос; среди них были люди пишущие, были и такие, что оставили пространные воспоминания... но ни строчки об этом деле. Ни у Анненкова, ни у Галахова, ни у Стасюлевича...

А ведь соображая, дать ли Лескову денег взаймы, генералы, в сущности, рассматривали вопрос куда более важный для российской словесности: дело шло о крушении эпической попытки одного из крупнейших писателей... Будничность, с которой они промахнули вопрос, по-своему тоже говорит о масштабах видения: большое видится на расстоянье; изрядное время потребовалось литературе, чтобы понять, чт*о* она пропустила между пальцев.

Но это потом делается понятно. Сейчас все предстает в близком рассмотрении: что же случилось с текстом лесковской хроники в «Отечественных записках» весной 1867 года?

В чем тут еще трудность: с противной, «редакторской стороны» тоже свидетельств не соберешь. «Отечественные записки» — орган, в истории отечественной журналистики весьма важный, но внимание исследователей притянуто к двум его звездным часам: к поре Белинского (первая половина 1840-х) и к поре Некрасова (с 1868 года); тут все вылизано чуть не построчно. Между этими взлетами — полоса тени. О ней более зна-

ют по хлестким определениям, вроде писаревского: разлагающийся труп, в котором и червям нечего есть. Но что там делается, как проходят материалы, почему срываются или не срываются, — тут тьма и туман.

Поэтому вчитаемся в письмо Лескова с максимальным вниманием.

«Ваше превосходительство Егор Петрович!» — обращается он к председателю Фонда географу Ковалевскому и, должным образом представившись, излагает дело так:

«В марте начали печатать мою хронику. Первые два куска... прошли благополучно. В третьем отрывке вдруг оказались сокращения, весьма невыгодные для достоинства романа. Мне, как и всем другим ближайшим сотрудникам журнала, было известно, кто сделал эти сокращения: их, келейным образом, производят в «Отечественных записках» один цензор и одно лицо Главного управления по делам печати. Этих чиновников г. Краевский уполномочил и просил воздерживать неофициальным образом его бесцензурный журнал от опасных, по его мнению, увлечений его сотрудников, и оба эти чиновника г. Краевскому не отказали в его просьбе...»

Остановимся. Что-то настораживает в этом изложении, хотя все написанное вроде бы ясно, и все — чистая правда. Но... не полная правда. Есть ощущение какой-то недоговоренности. Кто именно резал и портил текст? Что именно резали? «Одно лицо Главного управления по делам печати», положим, угадать нетрудно: это Феофил Толстой, в 1867 году наблюдавший за журналом Краевского. Но как и почему портили — не угадаешь. Когда речь заходит о романе «Некуда» — Лесков и цензоров поименно перечисляет, и мотивы резания там как на ладони. А тут ни имен, ни мотивов; ничего не прояснено и — что самое важное — Лескову, похоже, и *не хочется это прояснять.*

Читаем дальше:

«Я сообщил г. Краевскому, что роман «Чающие движения воды» есть роман, задуманный по такому щекотливому плану, что с исполнением его нужно обходиться очень осторожно; что я имею в виду выставить нынешние типы и нынешние положения людей, *«ча-*

ющих движения» легального, мирного, тихого; но не желаю быть, не могу быть и не буду апологетом тех лиц и тех принципов и направлений, интересы которых дороги и милы секретным цензорам бесцензурного издания г. Краевского...»

Опять туман. «Легального, мирного, тихого...» Тут уж, зная Лескова, твердо можно сказать, что ничего мирного и тихого нет, да и быть не может в его натуре, и никакой легальностью он сроду себя не связывал. Перед нами тактическая фигура, попытка успокоить Литфонд на предмет «противуправительственных» опасений, но, во-первых, этот прием шит белыми нитками и вряд ли кого обманет, а во-вторых, опять-таки выдает у Лескова некое смутное умолчание о главном: *за что* его резала цензура? Если он, Лесков, — сторонник тихой легальности, то режут его за это, надо думать, апологеты крайних, громких и нелегальных направлений, так? Каких же? Левых? Правых? Чтобы резала его цензура «справа», то есть выкидывала бы из «Хроники» антинигилистические пассажи, — так это маловероятно, потому что в те же месяцы Лесков пишет «Загадочного человека», пишет статью о драме, пишет «Большие брани», где появляются такие антинигилистические пассажи, какие и не снились старгородскому протопопу, — и ничего, все это печатается. Да что говорить: цензура довольно скоро «На ножах» пропустит! Поистине, в своей продолжающейся войне с нигилистами Лесков «справа» препятствий почти не имеет. Так что же, «слева»? Представить себе такую фантастику, что в негласной цензуре сидят тайные единомышленники Некрасова?

Пятнадцать лет спустя Лесков пожалуется Ивану Аксакову: «В «Отечественных записках» роман был прерван по случаю смерти Дудышкина и перехода редакции в руки Некрасова, который, впрочем, очень ко мне благоволил...»

Последнее полная правда: Некрасов никогда ни словом не задел Лескова. Помешать лесковской хронике в «Отечественных записках» он и физически не мог: редакторское кресло Некрасов занял в январе 1868 года; переговоры о том начались в октябре 1867-го; первое письмо в Карабиху Краевский послал в конце июля;

роман же Лескова прервался в мае; цензуровали его еще раньше, — так что же, Краевский подставлял его под цензорский нож, чтобы загодя угодить Некрасову? Впрочем, что мы гадаем? Вы вчитайтесь в лесковскую фразу: он ведь отлично знает, что дело не в Некрасове. Знает — и однако поминает его. Зачем? В целях самоуспокоения? Вот это очень похоже на истину: Лесков словно бы ищет для себя оправданий, потому что *объявленные* причины не вполне объясняют драму.

Читаем прошение в Литфонд дальше. По мере того, как вопрос о существе цензурных вырезок кое-как пройден, Лесков сосредоточивается (и уже с полной, надо сказать, убедительностью) на этической, процедурной стороне дела: он обрушивается на Краевского за то, что тот делал эти вырезки *тайком.*

«Я написал ему, — рассказывает Лесков, — (и мои товарищи, и литературные друзья знают это), что я не могу стерпеть никаких произвольных сокращений... и что если сокращения действительно окажутся необходимыми, то я прошу сделать их не иначе, как только с моего согласия, с предоставлением мне возможности по крайней мере залатывать ямы, открываемые негласными цензорами. При этом я добавил твердо и решительно, что если такое мое законное требование не будет удовлетворено, — то вынужден буду прекратить продолжение романа... Характер моих предыдущих отношений к этому редактору не оставлял ему никакого права думать, что я не сдержу данного мною слова. Но несмотря на все это, в первой же следующей книжке (второй апрельской), когда эта книжка уже была отпечатана, сброшюрована и послана к одному из негласных цензоров, удерживающих бесцензурный журнал г. Краевского от увлечений, мой роман подвергся еще большим помаркам. В силу этих помарок одно из лиц романа (протоиерей Савелий, в особе которого, по моему плану, должна была высказаться «чающая движения» партия честного духовенства) вышло изуродованным. Об этих сокращениях мне не дали знать, как я просил. Напротив, их от меня скрыли и начали перепечатывать и подверстывать книжку. Узнав об этом случайно, я простер мою просьбу о том, чтобы мой роман с сделан-

ными сокращениями не печатали, а дозволили бы мне объясниться с цензуровавшим его негласным цензором, которого я надеялся разубедить в его опасениях за мое легкомыслие и вольнодумство. Не знаю и не ручаюсь, удалось ли бы мне достичь этого, но я надеялся... Мне измаранной книжки не дали и объявили, что сокращения будут сделаны, ибо уже таков в «Отечественных записках» порядок, и номер выйдет. Мне оставалось одно средство защищаться — заявить в какой-нибудь газете, что роман выходит не в том виде, в каком он сделан для печати, и что он вдобавок выходит в свет почти насильно, против моего желания. Я не хотел сделать такого литературного скандала г. Краевскому, ибо, вследствие некоторых особенностей нрава и обычаев этого почтенного редактора, такие скандалы для него уже не редкость... Я ограничился одним исполнением моего обещания г. Краевскому, то есть не дал более присланному им человеку оригинала, и рукопись романа остается у меня, пока я оправлюсь, обдумаюсь и найдусь, чт*о* мне можно с ней сделать...»

Вот тут уж ничего, кроме правды: человеческое потрясение вопиет из каждой строки письма; Лесков доведен до бешенства; наконец, он остался без гроша в кармане; он мечется в поисках денег, он вот-вот кинется к Страхову просить протекции в государственную службу; а пока он пишет Литфонду, что ему нечем заплатить за дочь, обучающуюся в пансионе Криницкой...

Он мог бы добавить, что, кроме дочери от первого брака, он должен обеспечивать еще и новую свою семью, что он всего два года, как женат вторично, и что у него недавно родился сын. Сын... Будущий его биограф родился, который спасет для потомства память о жизни Николая Лескова и до последних дней своей долгой, девяностолетней жизни будет собирать материалы об отце... Но сейчас это младенец, и воспитание его требует средств...

Чтобы закончить эту сторону дела: господа члены-основатели Литературного фонда не сочли возможным дать Лескову взаймы просимые пятьсот рублей. Но, войдя в его обстоятельства, решили подать ему некоторое безвозвратное вспоможение, для чего командирова-

ли одного из своих посланцев к Лескову, дабы убедиться в его жалком положении.

Лесков ответил, что он подачки не примет и никаких благодетелей на порог не пустит.

Он как-то выкрутился тогда. Писал, как бешеный. В «Биржевые ведомости», в другие быстрые издания.

Остается вопрос: какая же чудовищная причина заставила Лескова принять все эти муки? Почему он отказался продолжить у Краевского «хронику»? Неужто *только* из-за «ям», которые копала цензура на пути протоиерея Савелия? Нельзя ли поточнее очертить и измерить эти ямы? Чтобы оценить истинную меру «изуродованности»?

Можно.

Дело в том, что в конце концов дневник Савелия Туберозова все-таки появился в более или менее полном виде. И даже дважды: сначала у Богушевича в «Литературной библиотеке», а потом и у Каткова в «Русском вестнике». Положим, восстановить все, что хотелось, Лесков не смог. Ни там, ни тут. Но он ведь и не «восстанавливал». Он делал текст заново. В случаях, где предпринимались кардинальные переделки, где Лесков все сплошь переписывал, — это видно. Но некоторые (и весьма обширные) куски целиком перешли из «Чающих движения воды» во вторую редакцию, а там и в третью, окончательную. Перешли — с разночтениями. Достаточно мелкими, чтобы отмести предположение, будто из-за них Лесков специально марал текст. Но достаточно яркими, чтобы можно было с огромной долей вероятности предположить: «Демикотоновая книга» протоиерея Туберозова — не что иное, как «Синяя книга» оного протоиерея, но в первоначальном, неизуродованном цензурой виде.

Простейшее наложение текстов открывает нам цензорские «ямы».

Три примера.

Первый. Туманное упоминание о некоей гуляющей среди «нигилистов» книге, восстановленное после цензурных выщипов, оборачивается острым укором властям, держащим духовенство в нарочитом невежестве. Под-

черкну слова и фразы, выброшенные редакцией «Отечественных записок»:

«Встречаю с некоей поры частые упоминания о книге, озаглавленной «О сельском духовенстве», *и, пожелав ее выписать, потребовал оную, но книгопродавец из Москвы отвечает, что книга «О сельском духовенстве» есть* книга запрещенная *и в продаже ее нет. Вот поистине гениальная чья-то мысль: для нас, духовных, книга о духовенстве запрещена,* а сии, как их называют, разного сорта «нигилисты» ее читают *и цитируют!.. Ну что это за надругательство над смыслом, взаправду!»*

Страсть и непримиримость, а как пригашено!

Второй пример. Беглая запись об очередном споре с учителем Варнавкой оказывается сценой, где не только учитель проповедует нечто в духе механического материализма, но и начальство ему втихую сочувствует:

«Я ужасно встревожен. С *гадостным* Варнавкой Препотенским справы нет. Рассказывал на уроке, что Иона-пророк не мог быть во чреве китове, *потому что у огромного зверя кита все-таки весьма узкая глотка. Решительно не могу этого снесть, но пожаловаться на него директору боюсь, дабы еще и оттуда не ограничилось все одним легоньким ему замечанием».*

Блеск — пригашен.

Третий пример. Вполне невинная и даже непонятная проказа все того же учителя в подлиннике оказывается политической дерзостью:

«За ранней обедней вошел ко мне в алтарь просвирнин сын, учитель Варнавка Препотенский, и просил отслужить панихиду, *причем подал мне и записку, коей я особого значения не придал и потому в оную не заглянул, а только мысленно* подивился его богомольности; удивление мое возросло, когда я, выйдя на панихиду, увидел здесь... всех наших ссыльных поляков. И загадка сия недолго оставалась загадкой, ибо я тотчас же все понял, когда Ахилла стал по записке читать: *«Павла, Александра, Кондратья...» Прекрасная вещь со мною сыграна! Это я, выходит, отпел панихиду за декабристов, ибо сегодня и день был тот, когда было восстание.* Вперед буду умнее...»

Я только три примера привел, а испещрено там мно-

гое, и урон, конечно, ощутимейший: где политический намек снят, где шпилька в адрес консисторского начальства притуплена, а где просто краски смазаны: ослабить текст, убрать запал. Было от чего прийти в ярость! Тем более, что делалось тайком. Но все-таки... положа руку на сердце: этот мелкий прочес не убивает текста. Ослабляет — да. Как точно сказал сам Лесков: это *невыгодно для художественного достоинства.* Но это не слом целого. Это не причина, чтобы не опубликовать текст до конца если не у Краевского (допустим, поссорились), но у того же Хана, который просил же роман у Лескова и знал, чт*о* просит! Да в конце концов, год спустя Лесков восстановил почти все в «реакционнейшем журнале» Богушевича, а пять лет спустя еще больше восстановил в реакционнейшем же «Русском вестнике», у самого Каткова!

Нет, причина, которую выставил Лесков перед самим собой и перед Литфондом, не объясняет той драмы, в которую он ввергся, отказавшись продолжать свою хронику. Тут что-то поглубже.

Лесков отказался не потому, что боялся цензоров и издателей, хотя они крепко портили ему жизнь, и он имел основания их бояться. Он отказался потому, что сам замысел — огромный, глобальный, эпический замысел — не удержался...

Задумано то самое, что уже осуществляет Лев Толстой в «Войне и мире», то самое, что десять лет спустя осуществит и Достоевский в «Братьях Карамазовых», — задумана национальная художественная вселенная, русский духовный космос.

У Лескова есть основания замахиваться на такое. Но что-то подкашивает его изнутри.

Что?

Врожденная склонность к «миниатюре», к очерку, штриху и «картинке с натуры»? Но эта склонность сама должна быть объяснена более глубокими причинами. Что-то глубинное мешает Лескову увидеть и объять русскую действительность как целое.

Любопытно, что как раз в это время он пишет для газеты рецензию на «Войну и мир»; цитируемые из

Толстого сцены — вперемежку с комментариями к ним; о, какой интереснейший контраст тональности! С одной стороны — уверенное и спокойное величие, замешанное на первозданно-наивной, почти детской серьезности, с другой стороны — нервное, быстрое кружение беспокойной мысли, задиристо-агрессивной и вместе с тем неуверенной, словно бы ожидающей подвоха на каждом шагу. Лесков смотрит на русскую жизнь с какого-то другого уровня, чем Толстой или Достоевский; ощущение такое, что он трезвее и горше их, что он смотрит снизу или изнутри, а вернее — из «нутра». Они с необъятной высоты видят в русском мужике, Платоне или Марее, неколебимо прочные опоры русского эпоса — Лесков же видит живую шаткость этих опор: он знает в душе народа что-то такое, чего не знают небожители духа, и это знание мешает ему выстроить законченный и совершенный национальный эпос.

Отказавшись от своего грандиозного замысла, Лесков начинает отделять от хроники «боковые» сюжеты в качестве очерков и рассказов.

Отдана в газету «Сын отечества» история женитьбы дикого барина, похитившего себе невесту. Старгородская хроника переименована в старосельскую; грандиозный, из «хаоса первозданности» рождавшийся вселенский город заменен миниатюрной копией: «Основание *села Плодомасова* покрыто мраком неизвестности...»

Выделен из хроники еще один эпизод: в первом томе «Повестей и рассказов М. Стебницкого» появляется рассказ «Котин Доилец и Платонида». Вернее, не «рассказ», а «отрывки из незаконченного романа». С таким авторским пояснением: роман прерван по «не зависящим от его автора обстоятельствам», читатель сам поймет, «какое *чаяние движения* было *неудобно* для воспроизведения в санкт-петербургской печати в тысяча восемьсот шестьдесят седьмом году...».

«Санкт-петербургская печать», а точнее журнал «Отечественные записки», вскоре ответит на этот намек рецензией Салтыкова-Щедрина (впрочем, без подписи): в свое время господин Стебницкий романом «Некуда» подписал себе приговор на всю жизнь, напрасно он ду-

мает, что это теперь забыто; *Платонида* никого не обманет...

Однако что намерен делать Лесков с основными главами несостоявшейся панорамы-хроники? Куда он думает с ними податься?

Психологический свет на эту проблему проливает следующий эпизод. Летом 1867 года, вскоре после разрыва с Краевским, когда логичнее всего было бы вернуться к доктору Хану, — пишет Лесков статью, в которой, придравшись к какому-то проходному материалу из журнала «Всемирный труд», вдруг разворачивается и дает пространную характеристику «неопытному в литературном деле» редактору. Правда, все это — на фоне и других, типично лесковских «больших браней». Но все-таки, зная обстоятельства, мы многое извлекаем из этого пассажа:

«При нынешней бедности наших литературных сил совершенно понятно, что новому изданию невозможно идти с блестящими статьями... Но если глупости идут одна за другою в каждой книге... то чего же может ждать такое издание в самом ближайшем своем будущем? А предприимчивые люди, подобные г-ну Хану, в нашей литературе, особенно в последнее время, так редки, что не поберечь его и, стоя возле его предприятия, равнодушествовать к ходу этого предприятия с нравственной точки зрения почти преступно. Журнал г. Хана до сих пор возбуждает лишь злорадный смех литературных свистунов да удивленье серьезных друзей литературы, пожимающих только плечами при чтении печатаемого в нем хлама; между тем как журнал этот, при независимости его редактора и очевидной готовности его вести свое дело... мог бы служить обществу серьезную службу, а не быть предметом одних насмешек, к сожалению, далеко не безосновательных».

Насмешка очевидная. Впрочем, прав Лесков, не безосновательная. Еще деталь: пассаж этот написан для журнала «Литературная библиотека». Итак, Лесков расстается с журналом «Всемирный труд», отныне он связывает свои планы с журналом «Литературная библиотека».

Два слова об этом новом убежище скитающихся «Соборян». Собственно, более двух слов и не выудишь о нем из истории нашей журналистики. «Реакционнейший журнальчик». Да и то — если уж необходимо что-то о нем сказать в связи с другими сюжетами; о самой «Литературной библиотеке» — ничего. Ни мемуаров, ни исследований. Ни звука у Брокгауза и Ефрона, ни у Южакова, ни у братьев Гранат. Даже в справках об издателе Юрии Богушевиче «Литературная библиотека» не фигурирует. Промыкался журнальчик чуть больше года и канул в Лету. Эфемерида, еще более неощутимая, чем «Всемирный труд». Вместе и канули, по одному списку. Как презрительно определил Слепцов: «Ханы. Богушевичи и Стебницкие». И еще более презрительно: «Миллионы этих Богушевичей и Стебницких». Одна компания, причем «дурная» — последнее определение принадлежит уже не Слепцову, а Страхову. Откуда ни глянь: слева ли, справа — выглядит «Литературная библиотека» каким-то жалким отстойником.

Отчего ее так скоро прикрыли?

Историки не заинтересовались и этим мелким событием, между тем свидетельства имеются. Прекращение журнала не одного Лескова посадило на мель — недопечатанный роман остался и у Полонского. И вот Яков Полонский жалуется Тургеневу в Париж: «„Литературная библиотека" *вдруг* приняла *подлое направление* и затем прекратилась». Я выделяю слова, над которыми стоит задуматься. Что значит «подлое направление»? Подло-охранительное? В устах Полонского это звучало бы странно: он за участие в «Литературной библиотеке» *изгнан* Некрасовым из «Отечественных записок» и подлым скорее счел бы сейчас нечто «потрясающее основы». Но и это малоправдоподобно: вряд ли грешит Юрий Богушевич против властей — тотчас после закрытия журнала его берут служить в Главное управление по делам печати. Кончается журнальчик скорее всего не от «направления», а от потери подписчиков. Оттого, что его не читают. Возможно, это ощущение — еще одна причина отчаяния Лескова, когда вместе с крахом «Литературной библиотеки» окажется похоронена едва начавшаяся публикация его романа.

Это произойдет весной 1868 года, и мы еще вернемся к финалу попытки. Однако почему летом 1867 года она предпринята? Почему Лесков связывается с «Литературной библиотекой», когда у него вроде бы имеется в запасе «Всемирный труд»? Чем медик Хан хуже экономиста Богушевича — оба впервые затевают литературные журналы, и их детища вполне стоят друг друга.

Объяснение одно. Хан, «известясь по литературным слухам» о работе Лескова, намеревался печатать *хронику,* Богушевич же в таковые замыслы, видимо, не втянут. *Хроники* более нет, ни в замыслах, ни в реальности. Богушевичу предложено нечто иное: *роман.*

На этом история «Чающих движения воды» заканчивается. Начинается история «Божедомов».

Итак, хроники нет, есть — *роман.* Вначале это «Эпизоды из неоконченного романа» (подзаголовок «Божедомов» в «Литературной библиотеке»), затем — в переписке Лескова — просто роман «Божедомы».

Что меняется?

Меняется общий композиционный план вещи. Ветвящиеся, отходящие линии все отсечены; оставлена лишь троица духовных лиц, «старогородская поповка»: поп, протопоп, дьякон. Это уже не фреска, а роман в точном, тесном смысле слова: история *лиц.*

Прихотливая и стремительная вязь легенд сменяется обстоятельным плотным письмом. Разрабатываются портреты: маленький, тихий, легкий, как соломка, попик Захария. Непомерно-огромный, неловкий, громкий дьякон Ахилла. И, наконец, протопоп Савелий — кладезь духа и средоточие скрытой боли: центр действия.

Вся художественная периферия, потерявшая автономность, начинает работать на этот новый центр. Дневник Савелия, в хронике дававший как бы стилистический срез, одну из версий петлявшей легенды, в романе воспринимается как психологическое обоснование характера. Сюжетные повороты, в хронике представавшие как лихие бывальщины и прозрачные легенды (ну, скажем, рукоприкладные диспуты дьякона с у ч и т е л е м), — в романе воспринимаются как «сплошное», реально наблюдаемое действие, так что учитель Варнава из курь-

езной фигуры полумифа тоже превращается в реалистически оплотненное лицо.

Строя метафору в стиле этого резателя лягушек, скажем так: Лесков меняет анатомию своего детища. Он сужает костяк, покрепче стягивает скелет. «Узкие кости» начинают обрастать новой художественной тканью: мышцами описаний, нервами психологических характеристик, кожей формулировок.

«Мышцы» и «нервы» составят в конце концов корпус «Соборян» в окончательном виде, а вот «кожа» еще раз сменится.

Однако тут необходимо одно текстологическое уточнение.

Ни «Чающие движения воды» («первая редакция» «Соборян»), ни сами «Соборяне» («третья и окончательная» редакция) пока не найдены в рукописи. То есть мы не имеем авторского оригинала, по которому могли бы судить о степени редакторского произвола и о границах, до которых простиралась авторская воля. «Божедомы» же («вторая редакция» «Соборян») в рукописи сохранились. Не полностью. Но в существеннейшей доле.

Эта сохранившаяся рукопись «Божедомов» попала в архивы, видимо, из бумаг Андрея Лескова. И лежит она себе в ЦГАЛИ уже пятый десяток лет. Номер фонда известен, состав рукописи объявлен: это — вторая и третья части романа. Вместе с первой частью, которую успел (*почти* успел) напечатать Богушевич, — это более половины всего текста.

Вид у архивной рукописи самый экзотический. По манускрипту, перебеленному, видимо, профессиональным каллиграфом, идет густейшая, бисерная, подчас трудноразличимая правка Лескова. По бокам бахрома: вставки, вклейки. Иногда вклеены газетные вырезки, прямо вводимые в текст. Словно дорвавшись, Лесков дает волю старым страстям, наращивая полемические тирады, множа и множа аргументы по горячим злобам дня.

Исследователи «Божедомов» обычно делают так: они ныряют в текст за подтверждением тех или иных лес-

ковских идей и выныривают, как сказал бы Гегель, «с глаголом в зубах», — то есть с той или иной идущей к делу цитатой: про нигилистов, про Аввакума, про католиков-поляков...

Этот метод не кажется мне совершенным. Любое рассуждение, пусть даже и «вклеенное» Лесковым в первоначальный текст, существует все-таки не само по себе, а в контексте художественного целого. В его ритме. Вычитать это художественное целое из расчерканного черновика нельзя — сначала надо реконструировать текст, разобраться во всех этих вставках. Иными словами, адекватное полное прочтение «Божедомов» станет возможно лишь тогда, когда рукопись будет научным образом восстановлена и издана. То, что такая работа за сорок лет не проделана, есть еще одно косвенное доказательство нелегкой судьбы «Соборян» в нашей культуре, но не будем забегать вперед. Я говорю это к тому, что не общий художественный замысел реконструирую по оброненным цитатам рукописи (этот замысел разве что по «Литературной библиотеке» можно ощутить, по изданным главам); я реконструирую, так сказать, направления страстей — даю представление о новой «коже», «одежде» романа и именно потому, что «одежде» этой еще суждено смениться.

Итак, решившись вместо хроники писать роман, Лесков по сложившейся уже привычке начинает насыщать его попутными «идеями».

Прежде всего, врываются нигилисты.

Варнавка-учитель режет труп и ковыряется в «шкелете», а за его спиной стрекочут прибывшие из столицы «секретари», новаторы, сотрясатели: кто с нами — давай к нам, служи нам, пой по-нашему! А кто не с нами — того сокрушим и ославим, духом выведем на *катковскую* линию! И *Катков* не спасет — досуг ему за всякую мелюзгу вступаться, а мы не побрезгуем, примем!

Неисправим Лесков... Идут сравнительные характеристики «писаристов», «чернышистов» и «щедристов»... *Андрей Краевский* туда три года «лезет» и «патриотничает», а они от него отворачиваются, честности ищут да прошлого спрашивают... Индюки!

Уже не просто плотью обрастает скелет романа, не мясом и не кожей, а шерстью и иглами, панцирем и чешуей. Тяжкие одежды! Доспехи! Тяжко движется действие, обремененное злобами дня. И, как это уже бывало в романах Лескова, центр тяжести все более уходит куда-то в сторону, вбок, и препятствия все более становятся внешними, это уже и не препятствия, это — «козни».

Чьи же?

Этим-то и мучается в «Божедомах» Савелий-протопоп. Повсюду ковы, сети, ехидство. В тяготе очес мы проспали пробуждение Руси, и вот она встала и бредет куда попало, и гласа нашего не слушает... От колдовства и ведовства поганского — да сразу к «шкелетам»! Какое злодейское очарование! Да кому же это выгодно? Кто слагает цифровые универсалы на погубление Руси? Кто, темнолицый, понявший нас до обнажения, до шкелета, жаждет срама нашего и погибели? Рим! Мстительный Рим! О, великая махинация — заполонить Русь ее собственными глупцами, околдовать, оболванить, а потом и окатоличить! Нет, это не наше лицо! Это не Алексий! Это Алоизий! Это Грубер с Лойолой! Боже, вразуми меня! — стонет протопоп и, увидев номер французской газеты «Union Chrètienne», вопиет: пиши, друже! Пиши, витиеватый заграничник, свой Унион, а мы, простецы-гречкоеды, станем оплакивать великую *рознь* нашу! Сего «Униона» отец-протопоп без словаря одолеть не может, но вид газеты исторгает у него потоки слез; отец газетою заслоняет слезы от ксендза Збышевского, но и тут «Унион» оказывается коварен, он промокает от отцовых слез именно с той стороны, откуда смотрят на него ксендзовы очи...

Вослед иглам конфессиональным жалят иглы литературные. Просит автор прощения у любителей картин с попами пьяными, завидущими, ненасытными и каверзными, а наши, увы, не таковы. А что вам, любители, надо, описано уже другими авторами, которые ели хлебы, собираемые с приходов их отцами, а потом воздвигли хулу на крохоборных кормильцев... Стрела — в Помяловского. Да только ли в него?

В чем я обманщик, в чем я тунеядец?! — подступает

протопоп к своим обвинителям. — Мой брат был Ослябя, проливший кровь свою, а ты, глупец, меня называешь обманщиком? Ну, погоди же! Восстанет Минин! Препояшется мечом Пожарский! Соберется в тишине русский дух на решительную битву! Взывая к возмездию, самый *раскол* Савелий Туберозов начинает мнить спасительной *политическою* силою, которая охватит повредившийся и шатающийся русский народ и не даст ему распасться. Последним в цепочке спасителей встает Аввакум, кнутобойный стратиг, богатырь вопля и терпения, приявший муку за матушку Русь...

Помните сцену *грозы* в «Соборянах» — гениальное описание, апофеоз внутреннего очищения протопопа Савелия? Вот скрытая пружина ее: трижды в отброшенной редакции является из ливня Аввакум и, вперяя в Савелия непреклонные серые очи, приказывает: встань!

Все это есть в «Божедомах» и всего этого не будет в «Соборянах». Уберет это Лесков, снимет, выбросит. Срежет иглы, снимет броню. И не потому, я думаю, что понудит его к тому Катков в «Русском вестнике». Давить-то тот будет, да не настолько. Лесков сам сбросит со своего романа вериги злободневности. Злоба дня меняется и стареет в одночасье, так что и сам Аввакум через некоторое время окажется в мыслях Лескова «интриганом», не говоря уже об антинигилистических страстях, которые выплеснутся в тот же «Русский вестник», в роман «На ножах» и потеряют цену. Нет, причины будут поглубже. Лесков поймет, что сама художественная его задача несоединима с тем дикообразным многоиглием, которое, по остроумному определению позднейшего исследователя, превращает роман в справочник *. Лесков и по стилю «Божедомов» пройдется. Снимет нервную взвинченность, воспаленную экзальтацию.

Вот начало «Божедомов».

«Все вы, умершие в надежде жизни и воскресения, герои моего рассказа: ты, многоумный отец протопоп

* Плещунов Н. С. Романы Лескова «Некуда» и «Соборяне». Баку, 1963. С. 127.

Савелий Туберозов, и ты, почивающий в ногах его домовища, непомерный дьякон Ахилла, и ты, кроткий паче всех человек отец Захария, — ко всем к вам взываю я за пределы оставленной вами жизни; предъявите себя оставленному вами свету земному в той перстной одежде и в тех стужаниях и скорбях, в которых подвизались вы, работая дневи и злобе его.

Люди, житье-бытье которых составит предмет этого рассказа, суть жители старгородской соборной поповки...»

Первый абзац будет выброшен. Второй — выделенный мною — станет началом «Соборян». Через четыре года.

Четыре года кладет теперь судьба Лескову для завершения его замысла: от закрытия «Литературной библиотеки» в марте 1868 года до выхода апрельской книжки «Русского вестника» в 1872 году.

Сколько же у него готово текста в начале этого четырехлетия? Открываем последнюю страницу последнего отрывка в последнем из вышедших номеров «Литературной библиотеки». Последняя строчка: «Окончание будет».

Не «продолжение», а «окончание»!

Легко сосчитать, много ли не успел тиснуть Богушевич, — восемь главок, страничек тридцать. Больше у Лескова нет готового текста — только эта вот первая часть.

Остальное предстоит еще переписывать. Обклеивать вставками и газетными вырезками, а потом убирать эти вставки.

Проходят эти четыре года в отчаянной борьбе, далекой от «чистой литературы».

Крах «Литературной библиотеки» — в марте.

В апреле — письмо Страхову: нет ли «какой-нибудь работки»?

Отказ.

Письмо к Марко Вовчок, просьба погасить давний долг: «Я весьма нуждаюсь в деньгах».

Отказ.

Письмо в Москву, в «Русский вестник»: через знакомых предложен Каткову только что законченный очерк

об Артуре Бенни. Просительные интонации: «Будьте снисходительны... Согласен на всякие ваши редакторские сокращения, поправки и перемены... С почтением и преданностью...»

Отказ.

Летом возникает некоторая надежда: лица, составлявшие старый круг «Отечественных записок» и оставшиеся за бортом после перехода журнала к Некрасову, решают учредить новое издание. Лесков входит в это предприятие на правах соредактора (другие соредакторы — Страхов и Клюшников, последнего Лесков сам рекомендует редакции). Главным редактором выставлен тихий провинциал Василий Владимирович Кашпирев, человек непрактичный, влюбленный в литературу и плохо понимающий, за что он берется (психологически важно то, что он родственник покойного Дудышкина). Задуманный журнал окрещивается «Зарей». Входя в редакторские обязанности, Лесков рассылает письма потенциальным авторам (среди них — Фет). Перспективы самого Лескова складываются вполне солидно: в августе он договаривается с Кашпиревым, что «Божедомы» идут в «Заре» с 1869 года. Цена — сто рублей за лист. Немедленный аванс — полтысячи, остальное по ходу дела.

Лесков передает Кашпиреву готовую часть. Кашпирев возвращает с замечаниями. Лесков объявляет, что в результате доработки рукопись увеличится: будет не 30 листов, а больше. Кашпирев отвечает, что он не рассчитывал на дополнительные издержки и просит уложиться в договорный объем. Лесков объявляет, что даст роман только в новом, двойном объеме, причем печатать его позволит только без предварительного просмотра редакцией. Кашпирев отвечает, что без просмотра он ничего печатать не может, так как имеет обязательства перед властями. Лесков объявляет, что тогда лучше отдаст роман другому издателю, а Кашпиреву вернет деньги (а денег уже набрано более тысячи). Ответное письмо Кашпирева Лесков возвращает нераспечатанным. Кашпирев подает в суд. Лесков отвечает встречным иском.

Разгадка этой бурной драмы проста: осенью 1868 го-

да, когда она разыгрывается, роман Лескова уже лежит в «Русском вестнике». А если не весь роман, то готовые к тому времени части. А если не все готовые к тому времени части, то некоторые, но с полной ясностью общего замысла.

Почему на это пошел Лесков, понятно: он чувствует ненадежность кашпиревского журнала и боится очередного крушения. Менее понятно решение Каткова: он принимает к немедленной печати отрывок из романа. Это все те же «Плодомасовские карлики» — вечные разведчики лесковской хроники, мелькавшие в «Литературной библиотеке» и теперь печатающиеся у Тиблена во втором томе лесковских рассказов (вот-вот выйдет). Зачем Каткову вырывать этот эпизод и из плодомасовского цикла (два других рассказа идут в «Сыне отечества»), и из старгородского? И потом: вряд ли такой дальновидный человек, как Катков, вовсе уж не предвидит, что ему, возможно, придется в свой час еще раз печатать этих «Карликов»... Что же, он идет на то, чтобы дважды печатать уже дважды напечатанное? Какие веские основания должен иметь издатель, чтобы терпеть такие издержки?

Есть основания. Катков хочет связать Лескова. Делает он это осторожно, тактично: через посредников, через Любимова и Щебальского. В «Русском вестнике» спокойны, Лесков же, напротив, нервничает. Сохранилась его паническая записка к Любимову, без даты (видимо, январь 1869-го): «Усердно прошу... безотлагательно... два слова... идут ли «Божедомы» (то есть «Карлики». — *Л. А.*) в феврале? Если нет, то, бога ради, возвратите их мне, — иначе я в ужасном положении. Пожалуйста, напишите *скоро.* Я расстроен даже до болезни...»

Много лет спустя в этой истории разберется Андрей Лесков: в «Русском вестнике» давно уже присматриваются к талантливому автору, изгнанному из левой журналистики. Намечающийся альянс странен; придет время — и Катков без колебаний расстанется с Лесковым: «Он совсем не наш!» — Лескову эти слова передадут, и он с ними спорить не станет. Но это будет несколько лет спустя, а сейчас...

В начале марта появляется «Русский вестник» с «Плодомасовскими карликами».

В начале июня появляется очередная лесковская статья в «Биржевых ведомостях» — бесподписная, но от этого не менее красноречивая; Лесков задает своим противникам следующий риторический вопрос:

«Действительно ли... сотрудники... «Дела» и «Недели» — все люди особой честности, какой сотрудники других изданий достигать не могут, или же возможно, что честный человек случайно забежит и в «Сын отечества», и в „Русский вестник"?»

Подбор названий вполне точен: честный человек уже забежал именно в эти издания: в «Сыне отечества» только что появились «Старые годы...», в «Русском вестнике» — «Плодомасовские карлики».

Только мало кто из «порядочных людей» верит, что честный человек может забежать в «Русский вестник» *случайно.*

В августе 1869 года петербургский окружной суд слушает дело о тяжбе надворного советника Кашпирева с надворным советником Лесковым. Первого в зале нет, второй присутствует. Судоговорение ведут доверенные лица: поверенный и стряпчий. В ходе состязания сторон обнаруживается, что истцы хотят совсем не того, чего они требовали в своих заявлениях: Кашпирев, который жаловался, что Лесков взял задаток и не дает романа, оказывается, вовсе и не хочет этот роман брать; Лесков же, который требовал от Кашпирева всех обещанных денег и изъявлял готовность роман дать, — романа отнюдь не дает, денег не хочет и даже готов вернуть аванс. Такова жизнь: судятся литераторы.

Председатель суда возвращает слушание в юридические рамки и спрашивает, удовлетворятся ли стороны, если Лесков вернет Кашпиреву деньги, или со временем это сделает издатель, который примет роман к печати. Доверенный человек Кашпирева отвечает:

— Да это бы можно, но какие будут гарантии?

Встает Лесков:

— У книготорговца Базунова есть моих книг на пять тысяч рублей.

— Это не гарантия. Книги ваши не расходятся у Базунова.

— Это никто не может сказать... — теряется Лесков. — Я дам векселя... Я предлагаю книги мои...

— Ваши книги не идут! — повторяют ему.

— Разве от прикосновения к господину Кашпиреву исчезла и тень моего таланта, даже врагами признанного?!

Председатель суда:

— Так вы отказываетесь от вашего иска?

— Я не юрист, я боюсь произнести слово... Я готов уплатить... Все, что могу сделать, я готов. После убытков, после тех тяжких оскорблений, которые нанесены мне...

Суд удаляется на совещание.

Решение: обоим отказать, судебные издержки разложить поровну, по три рубля с каждого.

Взбешенный этим решением, Лесков садится писать открытое письмо. Информация о слушании дела, появившаяся наутро в «Судебном вестнике», подливает масла в огонь.

«...Что касается до моего встречного иска, — пишет Лесков, — то он был вынужден единственно назойливостью противной стороны, которая... имела от меня еще с осени прошлого года предложение получить... в возврат свой задаток... векселями не платящих мне за старые работы редакторов гг. Боборыкина и Достоевского...»

Это верно: Боборыкин так и не рассчитался за «Некуда», Достоевский — за «Леди Макбет...». Наверное, это не секрет для узкого литературного круга. Однако упоминание имен в *такой* ситуации есть некоторый вызов, и если с Боборыкиным отношения покончены, то с Достоевским все это еще будет иметь психологические последствия. Лесков о том не задумывается. Он уязвлен «Судебным вестником»:

«...Я не 12 августа заявил это на суде, как сообщает о том «Судебный вестник», а я с прошлой осени ищу такой развязки и не мог ее найти потому, что г. Кашпирев до сих пор, пока нас с ним рассудил суд, все стремился продать мой письменный стол и табуретку. *Н. Лесков».*

Письмо появляется в «Биржевых ведомостях» 14 августа. Через два дня «Судебный вестник» отвечает публикацией протокола заседания (включая вышеприведенный диалог). Еще некоторое время спустя газета в специальном юридическом комментарии объясняет литераторам, что один из них покупает у другого не *роман,* а лишь *право* опубликовать роман, то есть не вещь, а лишь символическую возможность, которую не разделить на кусочки. Юридическая некомпетентность обоих истцов-ответчиков, замечает газета, превращает их тяжбу из серьезного спора в литературную полемику.

Судебное дело на этом заканчивается.

Литературная полемика продолжается.

Кашпирев устраивает экспертизу: подтвердить, что «Карлики», изъятые из романа, составляют его *существенную* часть. К ответу призваны два соредактора «Зари». Страхов уклоняется, Клюшников — подтверждает. (Клюшников... автор «Марева», писаревская жертва, соучастник «антинигилистических» походов... «Прохитное дрянцо, которое я же выписал и втер в редакцию...» — заметьте лесковскую характеристику, у нас еще будет случай вспомнить ее.)

Всю зиму Лесков вынашивает состав встречного трибунала. Алексей Толстой? Скабичевский? Может быть, тот же Страхов? Лесков пишет Суворину полное казуистики письмо, где просит своего давнего, со времен еще «Сальясихи», соратника (во времена «Некуда» — ядовитого клеветника, еще совсем недавно, во времена «Больших браней» — лютого оппонента, а теперь «коварного, но милого благоприятеля») — просит Лесков Суворина, чтоб тот уговорил Стасюлевича быть третейским судьей (Стасюлевича! Того самого, который в числе других отцов Литфонда не дал Лескову ссуды) — теперь же уговорить его, чтобы Стасюлевич опроверг лжеца (то есть Кашпирева), нагло объявившего *существенной* частью романа «анекдотик, не имеющий с романом *никакой связи* и даже подлежащий изъятию в расчетах конкретности главной нити...».

Аудиенция испрошена. Методичный Стасюлевич доказывает пылающему Лескову, что «анекдотик», не име-

ющий с романом «никакой связи», — недостаточная причина для столь громкого процесса.

Стасюлевич не понимает, почему анекдотик волнует Лескова больше кашпиревских денег. Но это можно понять. Раньше Лесков доказывал, что «Карлики» мелочь, потому что боялся помешать публикации романа в «Заре». Теперь он доказывает, что «Карлики» мелочь, боясь помешать публикации романа... только уже не в «Заре», «Заря» отпала... где же?.. не там ли, где эти «Карлики» уже нашли случай появиться?

И еще одна любопытная подробность в письме Суворину: в романе, сообщает Лесков, вовсе не 60, а 30—32 листа.

Стало быть, с ноября 1869 года по апрель 1870 года объем опять уменьшился — вдвое. Надо думать, из романа уже убраны угрозы «нигилистов» духом взвести противников на *катковскую линию,* то есть скомпрометировать их связью с Михаилом Никифоровичем... А может, уже принято и принципиальное решение: вообще снять с текста весь слой злободневной чешуи? Роману это на пользу. Где вот только его напечатают?

Надежды теперь на Москву, а Москва от Петербурга далековато, и связи с «Русским вестником» непрочны. Повесть «Смех и горе» той же весной отвергнута. Роман «На ножах» летом принят и с осени идет, но идет трудно. Лесков бомбардирует катковских сотрудников письмами по поводу изменений и «урезок», делаемых, как водится, без ведома автора; впрочем, в отличие от истории с Краевским, на сей раз он публикации не прерывает. Почему? Не потому ли, что, кроме романа «На ножах», кое-как пристроенного, ждут своей судьбы скитальцы «Божедомы»?

И тут на московском издательском горизонте появляется еще одна фигура: Юрьев.

Лесков реагирует мгновенно.

«Милостивый государь! Вчера я имел удовольствие прочесть объявление об издании Вами «Беседы». Объявление это очень меня обрадовало: Вы обещаете журнал в духе, который найдет, конечно, сочувствие истинно русских людей...»

Имени и отчества не знает. И — с места в карьер — «истинно русских...». Известно, что Юрьев — «из славянофилов», он человек «московского круга», а раз так, надо жать на соответствующие педали. Лесков жмет: «...не имея чести знать Вас лично (хотя и наслышан о Вас от А. Ф. Писемского и П. К. Щебальского), я спешу приветствовать Ваше предприятие... У меня есть законченный роман... Сюжет романа... борьба... с вредителями русского развития...»

Савелий Туберозов — борец с вредителями! Это не менее лихо, чем тот же Савелий — в роли апологета тихой, мирной легальности — из письма Литфонду. Что делать, тогда Лесков рекомендовал его либералам, теперь — славянофилам. Политика.

«...Детали романа нравятся всем, и, между прочим, Михаилу Никифоровичу Каткову, но в общей идее он для некоторых взглядов требует изменений...»

Тонкое место. «Детали» настолько нравятся Михаилу Никифоровичу, что уже год, как некоторые из них им опубликованы, а именно, «Плодомасовские карлики». Насчет целого Михаил Никифорович, как видно, не торопится.

Торопится — Лесков.

Едва приходит от Юрьева неопределенно-любезный ответ, тотчас летит к нему второе письмо:

«Милостивый государь... Не знаю Вашего имени и отчества (справиться некогда. — *Л. А.*)... Источник моей нынешней поспешности есть... горячее сочувствие Вашему направлению... Я чту достойнейших людей Вашей партии... Я всегда тяготел к Вашему стягу...»

Это уж, пожалуй, и неправда. Ни к какому «стягу» Лесков никогда не тяготел, в том числе и к славянофильскому. Ни «направлений», ни «партий» никогда не жаловал; со времен «Некуда» и понятия-то эти для Лескова близки к ругательным. Самое же курьезное то, что, предполагая в Юрьеве славянофильского идеолога, Лесков действует невпопад. Он не знает (и Писемский явно не просветил его на этот счет), что Юрьев среди славянофилов — «западник», что по духу он скорее либерал и «идеалист сороковых годов», чем почвенник, а по философской складке — скорее эклектик и воль-

ный «оратор», чем проводник последовательной линии. Затеваемый Юрьевым журнал через год захиреет и кончится именно потому, что славянофилы отвернутся от Юрьева как от «отступника», прогрессисты же по-настоящему не поддержат...

Впрочем, *этого* не знает пока что и сам Юрьев. Романа лесковского он не просит. Но и не отвергает. В ответ на пылкую преданность предложено Лескову неопределенное «сотрудничество».

В Москву летит третье письмо:

«Милостивый государь, Сергей Андреевич! (наконец-то. — *Л. А.*)... Вы увлекли меня... до восторженности... Мы поговорим с Вами при личном свидании... Я около половины февраля рассчитываю быть в Москве...»

Около половины февраля Лесков в Москву не попадает, он отправляется туда около половины марта.

И везет Юрьеву рукопись «Божедомов».

Юрьев от романа отказывается. Почему отказывается — это в источниках не зафиксировано. Может быть, потому, что на романе висят долги. Может быть, по другим причинам.

Ласковый же Михаил Никифорович, напротив, окружает Лескова отеческим вниманием. Он и долг Кашпиреву берется заплатить, и «Карликов» еще раз готов тиснуть — уже в составе романа.

С внутренним содроганием, с ощущением почти предгибельным Лесков приемлет сей жребий: в середине марта 1871 года «Божедомы» *проданы,* наконец, в «Русский вестник».

Три года спустя выкричит Лесков обиду вождю славянофилов Ивану Аксакову: «Мне некуда деться!.. Юрьеву *первому* были предложены «Соборяне»... Я понимаю, за кого и за что может мстить мне кружок бывшего «Современника» и вся беспочвенная и безнатурная стая петербургских литературщиков; но за что руками предавал меня в единую и нераздельную зависимость от Каткова продолжатель московской «Беседы» — этого я о сию пору не знаю».

Катков назначает печатание на 1872 год.

К вопросу о деньгах: он дает полтораста рублей за лист. Кашпирев давал сто. Дудышкин — восемьдесят.

К тому же Михаил Никифорович известен аккуратностью и надежностью своих выплат. Блаженны лишь птицы небесные: не сеют, не жнут...

Роман «Соборяне» (окрещенный так в «Русском вестнике») печатается, как обещано, в четырех номерах 1872 года: с апреля по июль. Под давлением редакции смягчены консисторские «брани» Савелия Туберозова. Финал, в котором мятежный протопоп несколько смирён автором, тоже, как признано в нашем лескововедении, написан под катковским воздействием.

И все же этот, опубликованный в «Русском вестнике», текст Лесков считает окончательным. Он уже не возвращается к нему и не вносит изменений. Ни во «второе тиснение» 1872 года, сброшюрованное из страничек «Русского вестника». Ни в «третье тиснение», каковым назовет отдельное издание 1878 года. Ни — за малыми поправками — в единственное прижизненное Собрание сочинений, которое и откроется в 1889 году именно этим романом.

С этой поры пойдет традиция — открывать «Соборянами» Собрания лесковских сочинений. И хотя во второй половине XX века хронологический принцип сдвинет этот роман из первых томов во вторые — третьи — четвертые тома собраний, тот факт, что главной книгой Лескова являются «Соборяне», — общепризнан.

Пока же роман идет в свет со страниц катковского журнала. Учитывая одиозность издания и репутацию Лескова в тогдашней критике, — следует ожидать скорой газетной драки.

Она и начинается.

В июне 1872 года газета «Русский мир» помещает очередной литературный обзор за подписью: «А. О.» Обозревается майская книжка «Русского вестника». Между публикациями Андрея Печерского и Чарльза Диккенса автор оценивает появление *давно ожидаемого* романа Лескова. Он пишет, что смело и талантливо очерченные фигуры Савелия и Ахиллы, чисто русские по складу и смыслу, есть несомненно типы *вечные.* Юмористическая же увязка этих фигур в романе, —

пишет о н , — как нельзя более соответствует «той диковинной путанице понятий и направлений», которою сопровождалось у нас в 60-е годы освоение европейского прогресса, и соответствует тому шутовству, в каком выразились эти «впопыхах воспринятые новые идеи в закоулках нашей жизни...». Юмор Ахиллы и шутовство Варнавки, — заключает критик, — не должны заслонять серьезности Савелия. Лесков — художник, а не публицист. «Провозвестников всякого рода идей и направлений у нас довольно; но очень мало писателей с непосредственным художественным талантом, и между этими немногими г. Лесков занимает очень видное место...»

Все верно. На нынешний взгляд, даже несколько хрестоматийно.

И все же в отклике этом кроются риск и вызов.

Июнь-месяц! Еще только первая часть вышла в «Русском вестнике», да и то ранее издававшаяся, еще полгода надо ждать, пока публикация завершится, — а «Русский мир» уже ставит оценку. Зачем такая спешка? Поневоле закрадывается сомнение в объективности; возникает ощущение «своего круга», «направленской» солидарности. «Русский мир» — газета консервативная, к тому же Лесков там постоянный автор («Очарованный странник» вот-вот пойдет). Да и «А. О.» — секрет полишинеля: все знают, что это Василий Авсеенко, романист того же «Русского вестника», недавний сотрудник кашпиревской «Зари» (так становится известно, что имелись в «Заре» у Лескова не только гонители, но и сочувствующие). А главное, обозреватель «Русского мира» еще и задирает другую газету — «Санкт-Петербургские ведомости», где три дня назад обозреватель, подписывающийся литерой «Z», высмеял новейших беллетристов за то, что они торгуют либеральными идеями на «промышленный манер». «А. О.» его и ловит: не вы ли, сударь, в писаревскую эпоху вытаптывали писателей старой школы? Ведь промышляющие либерализмом графоманы — ваши ученики!

Обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей» не медлит с ответом. Имена не называются, маски соблюдаются, «Z» спорит с «А. О.», но все отлично знают,

кто такой «Z» (да Буренин же! Виктор Буренин!) и как именно он в писаревскую эпоху вытаптывал старую школу (а вы помните? фельетоны Хуздозада Церебринова припоминаете? «Патриций и плебей, вельможа и хожалый...» Он!).

16 июня в своей газете он помещает... «Нечто по поводу мнения одной газеты о моем отзыве насчет промышленной беллетристики». Не рискуя мучить читателя длиннотами буренинского красноречия, передам его пассажи сжато, с сохранением, естественно, авторского стиля:

— Да! Я обличаю беллетристов, наворачивающих тысячи строк ради гонорария! Но отнюдь не только либералов. Я неоднократно назидал и г. Лескова за «промышленный» характер его писаний. Я говорил и буду говорить, что он меряет тексты листажем и гонораром. Но если либеральные торгаши промышляют все-таки товаром свежим и новым, то тут одна гниль. Новое детище г. Лескова, которое, по уверению «Русского мира», *давно ожидалось* п у б л и к о й, — вовсе не новое. Этот роман уже начинался в «Отечественных записках», а потом, *кажется,* и в «Литературной библиотеке». У меня нет охоты все это перечитывать, но я припоминаю, что в «Отечественных записках» неплох дневник протопопа... если только он действительно сочинен самим г. Лесковым, а не извлечен им из чьего-нибудь настоящего дневника, не для печати писанного, да простит мне г. Лесков это подозрение... Но то, что в «Отечественных записках» было неплохо, в «Литературной библиотеке» вконец обезобразилось...

Можно отметить у В. Буренина либеральную солидарность: что в «Отечественных записках» хорошо, то в «Литературной библиотеке» плохо. Но дальше:

— Простой дневник п р о т о п о п а, — поясняет Бурен и н, — превратился в нечто пошлое, воняющее за версту «стебницизмом»; г. Лесков напустил туда своего запаха, отчего любовная идиллия простых и добрых людей: протопопа и его жены — вышла пошлой и скверной...

А это уже прямой прокол у критика В. Буренина, сцены с протопопицей — настоящая классика. Вот и

видно, кто есть кто. Писарев и Щедрин насмерть убивали Лескова, но они умели опереться на примеры эстетически бесспорные.

В. Буренин меж тем продолжает:

— Когда я прочитал «Соборян», я понял, почему даже такой журнал, как «Заря», уклонился от их печатания. Такое только «Русский вестник» способен вынести. Развязно встав за литературный прилавок, г. Лесков, не моргнув бровью (так! — *Л. А.*), отвешивает публике залежалый и дрянной товар: картины борьбы «добронадежных и охранительных» сил с треклятым сатаной — нигилизмом!

Вырвав далее из сцены соблазнения акцизничихи Бизюкиной нигилистом Термосесовым подробности, вне контекста вполне нескромные, В. Буренин заключает:

— Этим господам ничего не стоит насочинять пошлейшего вздора и наплевать в лицо здравому смыслу; перед нами «стебницизм», разнуздавшийся до того, что он не стыдится собственной глупости и предлагает ее читателям за талант и остроумие. И подобные-то писатели именуются в «Русском мире» художниками, создающими *вечные* типы в русской литературе!

На этой ноте статья В. Буренина заканчивается.

Надо ждать бури, ответных ударов, объяснений, опровержений. И тут воцаряется нечто странное: тишина. Прошел июнь, минует лето, роман уже полностью опубликован, октябрь уж наступил... а пресса молчит, и Лесков молчит — не объясняется.

31 октября в библиографическом обозрении «Биржевых ведомостей» появляется беглый абзац:

«Роман г. Лескова «Соборяне»... окончен. Талант автора сложился так, что уж никак не может обойтись без поляков и нигилистов, а так как ни те ни другие вовсе не играли и не играют в жизни русского священника такой фатальной роли, чтоб в самом деле превратить эту жизнь в «житие», то вся эта излюбленная автором нигилистическая фальшь, и сам добродетельный отец Савелий со всем причтом, представляются созданиями фантазии, имеющими мало общего с действительностью...»

Абзацем выше рецензент биржевой газеты обидно

высмеивает очередной роман В. Авсеенко, и это говорит о том, что он, пожалуй, в курсе начавшейся вокруг «Соборян» перепалки, но вступать в нее он явно не хочет, — то ли чувствует в романе не задетую критиками глубину, то ли чувствует бессмысленность самой перепалки.

Еще через месяц о «Соборянах» высказывается еженедельник, вовсе далекий от литературных браней, — газета киевской духовной семинарии. Здесь напечатано нечто вроде разработки для студентов: статья «Типы духовных лиц в светской литературе» (потом последует столь же методичное продолжение: «Женские типы духовного звания»...). Обширно цитируя Лескова и демонстрируя с его помощью, что русская литература, вечно отчужденная от жизни русских священников, наконец, увидела в них людей, автор, подписавшийся: «А. В-нов», упорно именует «Соборян» *рассказом* и, похоже, вообще ничего не знает о брани Буренина и Авсеенко.

Наконец, «Соборян» оценивает еще один еженедельник. На этот раз столичный, находящийся в самой гуще литературных страстей. Если «Руководство для сельских пастырей» (так называется газета киевской семинарии) обитает на нивах, далеких от литературы, и профессор духовной истории А. Воронов не критик вовсе, то еженедельник петербургский — это, ни мало ни много, «Гражданин»! И тут надо вслушаться: слово берет Достоевский.

Выступлений два. Сначала — в новогоднем номере 1873 года, в первом номере «Гражданина», который Достоевский подписывает в качестве редактора. В библиографическом отделе бесподписная рецензия на малозаметный роман писателя Слободина. И с первых же строк — следующая декларация:

«Все наши журналы изобилуют романами, повестями, рассказами, но за исключением таких капитальных произведений, как роман гр. Толстого, «Бесы» Достоевского и «Соборяне» Лескова-Стебницкого, много ли в них типов?..»

Есть над чем задуматься, не правда ли?

Само это утверждение: что герои Лескова являются

«типами» — конечно, под стать «Руководству для сельских пастырей». И комплименты коварные: отец Савелий, замечает автор «Гражданина», фигура, *убогая* по своему общественному смыслу, но она очаровывает, ибо в ней есть *будничность:* в этом образе не создано *ничего нового,* но появление его доказывает, что *типы* в нашей жизни еще не перевелись... Для подобных выкладок вряд ли стоит тревожить тень отца Савелия, — кроме «типизма» там есть ценности, куда более важные для русской культуры. Равно как и в «Бесах», и в «Войне и мире». Тут другое имеется в виду: роман Лескова, еще, можно сказать, не отмытый от буренинской грязи, одним движением поставлен в ряд *капитальных произведений* русской классики! Для такого жеста надо иметь силу! Чувствуется Достоевский...

Но постойте. Почтительная ссылка на «Бесы» Достоевского — в журнале самого Достоевского?! Мыслимо ли?

Мыслимо. И даже обыкновенно для прессы того времени. Не далее как через месяц в полемике по поводу «Запечатленного ангела» Достоевский поймает Лескова на анонимно-почтительной оценке «Соборян». В *бесподписных* материалах такие ссылки случаются — важно не попадаться. Достоевский действует аккуратно: никто не может доказать, что он является *автором* рецензии на Слободина.

Это и по сей день не доказано. В Полном собрании сочинений Достоевского рецензия отсутствует. Равно как и рецензия на «Соборян», появившаяся в «Гражданине» двумя неделями позже. Неизвестно, Достоевский ли писал эти тексты, хотя академик В. В. Виноградов, исходя из их пафоса и стилистики, без колебаний приписывает их Достоевскому.

На этот счет я хотел бы сказать следующее. Писал ли эти рецензии сам Достоевский, или их писал, скажем, Пуцыкович, а Достоевский только правил, вдохновлял и редактировал, — это в данном случае не меняет главного. Предположим, открылось, что писал Достоевский, но слово «писал» в этом случае будет означать не совсем то, что в случае, когда автор свой текст не только пишет, но и *подписывает.* Другое «писание», другая мера ответственности! Человек, исполняющий бесподписной

текст, уже по внутреннему заданию отчасти «технический» работник, даже если этот работник и Достоевский. Но если так, то о чем мы спорим? В любом случае перед нами не тот текст, за который Достоевский отвечает каждым писательским словом! И в любом случае это тот текст, за который он всецело отвечает как редактор. Иными словами — это его оценка и его мнение.

Так. Но есть еще одна неувязка. Тогда получается, что Достоевский, 1 января поставивший Лескова в первейший ряд русской классики, 19 февраля начнет на него атаку и в апреле объявит «ряженым». И это психологически возможно?

Возможно. И даже понятно. Раздражение против Лескова у Достоевского копится давно, еще с времен неуплаты за «Леди Макбет...», и то, что Лесков в биржевой газете *объявил* Достоевского неплательщиком, тоже не способствует умиротворению. Однако, прочтя «Соборян», Достоевский мгновенно оценивает истинный литературный масштаб события, и он говорит об этом правду — тут он не может ни кривить душой, ни половинничать. Но, высказав эту правду, он позднее даст волю раздражению по другому поводу...

Итак, вот мнение Достоевского о «Соборянах», высказанное в четвертом номере «Гражданина».

«Роман этот, созданьем которого Н. С. Лесков поставил вне всяких сомнений свое глубокое поэтическое дарование, есть вместе с тем чрезвычайно знаменательное, отрадное явление в нашей образованности...» (Заметьте эту *образованность* на месте *литературы. — Л. А.*) «...В сферу поэзии нашей автор вводит в первый раз лица из русского духовенства, и притом с чисто-поэтическим отношением к ним, то есть ставит перед нами положительные типы из этой среды...» (*Типы!* — новая статья прямо примыкает к предыдущей, но на этот раз за разговором о «типах» проступает тема, характерная для круга размышлений Достоевского: общество, «образованность» — на фоне «н а р о д а». —*Л. А.*) «...Опять, в тысячный и тысячный раз, наша поэзия, как и всегда, идет впереди общества и напоминает нам о наших силах среди нашего бессилья...»

Крепкая рука... И какой уверенный выход на *свою*

проблематику — не столько социально-психологическую («типы»), сколько духовно-практическую: великорусская душа, просто и естественно выразившаяся в величавой фигуре протопопа Савелия, стоит «перед совестью и сознанием так называемого образованного русского общества, неотразимо стоит, облекшаяся в плоть и кровь до осязательной очевидности, от которой мы попятились бы, может быть, ввиду ее энергии, назад, если бы она не стояла на этот раз, в творческом воображении поэта... примиренная с нами чудным светом искусства...»

Вы заметили это *попятились?* В самом движении пера, так повернувшего фразу, Достоевский улавливается еще вернее, чем в круге идей, совершенно для него органичных. И чуткость эстетическая безошибочна. И излюбленная Достоевским параллель русского и европейского духа: европейские поэты являют жизнь через интригу, через «взаимнодействие и комбинацию сил и личностей» (как сказано! — *Л. А.*); русские — беллетристическую интригу не выстраивают; прост Пушкин, прост Тургенев, прост Фет при всей его односторонности. А простота «Войны и мира»! (Заметьте: «Бесы» изъяты из р я д а. — *Л. А.*) Однако вновь «Соборяне» поставлены в контекст и на уровень *мировой классики.* Какую силу независимости надо иметь, чтобы делать это с таким спокойствием, и с полным неинтересом к только что мелькавшим в печати буренинским насмешкам!

Что еще поразительно: рецензент прекрасно видит все «грехи и промахи» автора. Но он — не придает им значения. Он вскользь и между делом отмечает бескровность некоторых фигур, художественную невозможность и отвратительность «так называемых нигилистов», бледность «вторых лиц», которые «слишком марионетны» (*марионетны* вместо «марионеточны»! — через месяц в «Дневнике писателя» будет: *вывескная* вместо «вывесочная»... Вольность гения?).

Одно частное замечание, впрочем, есть смысл запомнить: «Неужели и вправду нельзя было о б о й т и с ь, — пишет р е ц е н з е н т, — без такой длинной, скучной, вялой партии, как поимка черта дьяконом, и все это почти только для того, чтобы мотивировать смерть Ахиллы

от простуды!» — Замечание несправедливое, но оно нам понадобится в связи с «Запечатленным ангелом». Впрочем, критик «Гражданина», как я уже сказал, не придает особого значения частностям — так, «серые пятна на превосходной картине». Игнорируя слабости романа, Достоевский с большой точностью очерчивает сильные стороны лесковского письма, — хотя в целом, кажется, не приемлет его. Но точность изумительная. Вчитайтесь: «Вообще г. Лесков *как будто* небрежен (выделено мной. — *Л. А.*); к сожалению, в технике и в этом смысле не мастер (в беллетристических мотивировках. — *Л. А.*); не мастер он подчас и в языке, но у него возможен (и это много значит!) *свой язык,* потому что при настоящей его невыделанности сухость его красок, в противоположность глубине поэтического замышления, производит какой-то особенный эффект (и это должно очень хорошо чувствоваться образованным читателем)...»

Месяц спустя в этом пункте Достоевский сорвется в раздражение и полемику, но сейчас внутренний закон лесковской прозы почувствован им великолепно. Хотя рецензент «Гражданина» и не углубляется в анализ. «Мы не высказали здесь и десятой доли тех соображений, которые неотвязно роятся у нас в голове ввиду такого замечательного созданья, как «Соборяне», — пишет он в заключение, — но это дело подробной, обстоятельной критической статьи, — только не ругательной, заметим в скобках для иных критиков... Если наши беглые заметки попадутся уважаемому писателю, мы просим его принять наши упреки лишь как выражение нашего нелицемерного уважения к его несомненно крупному дарованию... Хронике его желаем как можно больше читателей».

На этом непосредственная, «газетная» критика «Соборян» заканчивается. Критика же фундаментальная... не начинается. Обстоятельных разборов, к которым призвал рецензент «Гражданина», нет. Толстые журналы молчат. Молчит респектабельный «Вестник Европы». Молчит радикальное «Дело». Молчит первенствующий орган тогдашней левой интеллигенции «Отечественные записки». Молчание этого журнала — если учесть исто-

рию отношений с ним Лескова — представляется особенно красноречивым.

Можно подумать, что «Отечественные записки» вообще перестали интересоваться Лесковым, но это не так. Он находится под пристальным наблюдением: двенадцать рецензий на Лескова за некрасовские и щедринские годы! Особенно щедринские: после перерыва, начиная с 1877 — чуть не каждая новая публикация Лескова ревниво рассматривается в «Отечественных записках», и есть даже сотрудник, делающий это р е г у л я р н о, — философ Лесевич; двадцать лет спустя ему суждено войти в историю мировой философии с ленинским определением «первого и крупнейшего русского эмпириокритика» *, а в 70-е годы он рецензирует Лескова в «Отечественных записках», причем все больше вещи церковного содержания: «На краю света», «Владычный суд», «Некрещеный поп»... Он охотно ссылается на старые романы Стебницкого... Только не на «Соборян». О «Соборянах» — *ни слова!*

Может быть, не хотят задевать вещь, начатую в своем же журнале? Но «Обойденных» задевают, а они в тех же «Отечественных записках» опубликованы. Причина другая. Похоже, что к «Соборянам» подход не могут найти. Трепать их по антинигилистическому разряду — что-то останавливает. А что с ними делать, непонятно.

Молчание о Лескове длится в «Отечественных записках» несколько лет. С 1871 года (когда по поводу очерка об Артуре Бенни замечено, что Лесков ворошит трупы из-за нечистой совести) до 1877 года (когда «Великосветский раскол» отрецензирован вполне сочувственно). Так эти шесть лет полного молчания о Лескове — не совпадают ли с тем временем, когда русское интеллигентное общество *привыкает* к «Соборянам»?

В марте 1874 года А. В. Никитенко записывает в дневник: «...познакомили меня с Лесковым, автором *известного* и, *как говорят,* очень хорошего романа „Соборяне"...» (выделено м н о й . — *Л. А.*). Стало быть, сам не читал, и, значит, в записи — ни грана субъективности.

* Ленин В. И. Указ. соч. Т. 18. С. 51.

Чистая фиксация общественного мнения. Из автора «Некуда» Лесков превращается в автора «Соборян».

Наконец, — точка зрения еще одного «критика», самого автора. Лесков полагает, что он написал свою лучшую книгу. «Это, может быть, единственная моя вещь, которая найдет себе место в истории нашей литературы». Он говорит о «нашей», но вскоре убеждается, что успех шире. В 1886 году «Соборян» переводят на немецкий язык — без всяких о том хлопот автора. Приходит запрос из Лондона. Именно эта книга выводит Лескова к зарубежному читателю (она и по сей день в чести у переводчиков: на четвертом месте идет по числу изданий, уступая только «Очарованному страннику», «Левше» и «Леди Макбет...»). «Почему „Соборяне"? — удивляется Лесков. — Разве немцы поймут эти типы? Или попы могут их заинтересовать?..» Он относит успех на счет экзотической фигуры дьякона: *«Ахилла* открывает мне двери в европейскую литературу...» *

По ходу дела читательский перевес дьякона над протопопом начинает Лескова беспокоить. Уже в 1878 году он пишет (художнице Е. Юнге): «Ахилла — *жанр,* и не более того, тогда как его товарищи — это олицетворение „благоволения в человецех"». Постепенно и «его товарищи» все менее кажутся Лескову безупречными; автор «Мелочей архиерейской жизни» относится к церковной реальности уже совсем не так, как относился автор «Соборян»; чем дальше, тем чаще Лесков повторяет, что теперь он написал бы уже не «Соборян», а «Расстриг». Наконец, Фаресов записывает за Лесковым фразу: «Появись ко мне Савелий Туберозов — я встретил бы его, как Тарас Бульба своих сыновей...»

Еще из фаресовских записей:

— Написаны «Соборяне» превосходно... Чистое ис-

---

* «Европейцы» подтвердили свою приверженность в 1923 году, предприняв в Берлине трехтомное русское издание Лескова, к которому А. М. Горький написал свое широко известное предисловие. Вышел только первый том, но его открыли именно «Соборяне» — *единственное* русское издание «Соборян» за полвека между 1903 и 1957 годами.

кусство! Но разве можно развиваться на идеализированной Византии? Византинизм Туберозова — знамя, давно оставленное мною... (двадцать лет назад Юрьеву было писано: «я всегда тяготел к Вашему стягу»; об «истинно русских людях» было писано, и ни звука — о «византинизме». — *Л. А.*).

Наконец — о «Соборянах» — фраза, бьющая шоком:

— Через пятьдесят лет они не будут занимать собою читающую публику.

Заметим это мрачное пророчество...

Заметим и другое: до последнего вздоха этот роман все-таки занимает мысли Лескова. За две недели до смерти, в ответ на отказ Стасюлевича напечатать «Заячий ремиз», Лесков пишет ему: ничего, «Соборяне» тоже *спали в столе три года,* — забыв уже, что не три года, а пять, и не спали, а — скитались...

Ну вот, милый читатель. История появления «Соборян» заняла в этой книге несколько десятков страниц. Дальнейшая их судьба в отечественной культуре займет несколько десятков строк.

Театральных постановок нет. Киноэкранизаций, телеспектаклей, чтецких исполнений нет.

Как-то я обнаружил в каталогах московской Театральной библиотеки загадочную карточку: «М. Стебницкий. Чающие движения воды. Б/г, б/м» (то есть без обозначения года и места). Я в нетерпении затребовал странное издание и увидел, что это не что иное, как оттиски из «Отечественных записок», кустарно и любовно переплетенные. Не скрыв от работников библиотеки, что именно числили они под «б/г, б/м», я в свою очередь поинтересовался, как и когда могла попасть к ним в хранение эта единица. Они ответили: «Давно, наверное. Теперь не выяснишь. У нас много таких. Какой-нибудь актер сделал. Или режиссер».

С какою мыслью он это сделал?

Постановок нет.

Скульптурная работа — одна: стоит старгородская троица на площади в Орле. Группа эта — «никакая». Рядом с потрясающей фигурой «Леди Макбет...», рядом с изысканными, стилизованными, небесспорными по

трактовке, но весьма выразительными группами «Левши» и «Тупейного художника» — «Соборяне» единственный сюжет ореховского мемориала, о котором не скажешь ничего, кроме того, что там изображены три героя романа.

Книжных иллюстраций за все годы — десяток; четыре на форзацах вышедшего в 1979 году томика «Классической библиотеки «Современника» и шесть — в «правдинском» пятитомнике 1981 года; о какой бы то ни было изобразительной концепции говорить не приходится.

Красноречиво отсутствие иллюстраций к «Соборянам» у Ильи Глазунова — притом, что к «Запечатленному ангелу» в том же томе 1973 года — чуть не десяток картинок.

Теперь об изданиях.

Отвлечемся от собраний сочинений Лескова, куда «Соборяне», естественно, входят неотменимо (хотя и тут — полувековой вакуум 1903—1957 годов, но на сей раз, положим, дело не в «Соборянах», а в общем отношении к Лескову). А как с отдельными изданиями? За целый век — *одно.* Считайте сами: в 1878 году — прижизненное «третье тиснение», а следующее (стало быть, «четвертое» из отдельных) — в 1960 году в ленинградском Гослитиздате. Еще двадцать лет спустя — томик «Современника» («Соборяне» вместе с «Запечатленным ангелом»). И все.

Впрочем, не все. Есть еще одно «тиснение» — в «Избранном» Лескова, выпущенном в 1981 году в Свердловске. Знаете, что там? *Отрывок* из «Соборян»! Точнее, не «отрывок», а начало. Начало без продолжения — как во времена Краевского и Богушевича! Но шутки шутками, а вдруг этот «отрывок» — знамение? Вдруг это уже не школьная «дань классику», заставляющая вводить роман в С о б р а н и я, — а интерес именно к *тексту:* готовность вытащить оттуда самое важное, нужное, требующее прочтения сейчас...

Я думаю, что настоящая история «Соборян» в русской культуре — дело будущего. Я заключаю это не из библиографических выкладок (хотя и из них тоже), а именно из *прочтения.* Из того, как читается текст. Сегодня, свежими глазами, сейчас.

Знаю ли я, что Варнавка Препотенский — дурак, ошпаренный просвещением и доведший до крайностей нигилистические прописи?

Знаю.

Знаю ли, что Измаил Термосесов — негодяй, вор и провокатор, паразитирующий на левых идеях?

Знаю.

И что карлик Николай Афанасьевич — крепостной раб своей плодомасовской барыни — есть нечто вроде комнатной собачки, которую можно продать, купить, разлучить, случить и т. д.?

Знаю и это. Все знаю. Все давние лесковские обиды, все долгие брани его «налево» и «направо» — все это в «Соборянах» есть, ослабленно, но есть.

И все это мне, читателю, теперь странным образом... неважно.

Не потому, что сто лет, прошедшие со времени тогдашних баталий, лишили их актуальности; в иных лесковских романах «антинигилистские» язвы саднят куда как свежо.

Нет, они *здесь* не задевают, здесь, в «Соборянах». Прав был Лесков, каким-то сверхчутьем решивший очистить текст от злободневных игл и вериг. В самом тексте заключено что-то *иное,* обесценивающее всякую недолгую злободневность, — глубинная тема, бросающая на все новый свет.

Читая этот колдовской текст, с изумлением соображаешь, что реальные события, вокруг которых столь подробно вьется и крутится повествование, большею частью чепуховые. Как пометят поп и протопоп трости, чтоб не перепутать? Хватит ли у Варнавки смелости дернуть за ус капитана Повердовню? Поймает ли карлик ручку своей госпожи для поцелуя? Поймает ли дьякон вора, нарядившегося чертом?.. О, какой эпос! Почтмейстерша, желая избить своего мужа, по ошибке в темноте избивает Препотенского. Госпожа Мордоконаки, разоблачаясь после бала, находит записку с графоманскими стихами влюбившегося в нее капитана Повердовни и думает по-французски: «Боже мой, вот она, настоящая Россия!..» Анекдотцы какие-то, или, как сам автор нам подсказывает: *ничтожные сказочки.*

Проницательная эта подсказка, однако, по-лесковски коварна. Ничтожность сказочек отсылает нас на иной уровень, где и решается художественное действие этого странного текста, навернутого на видимые пустяки. Суть — в том сложном, мощном, многозначном узорном речевом строе, *сквозь* который пропущены анекдотцы и сказочки. Не в том дело, что учитель и дьякон крадут друг у друга мертвецкие кости. А в том, как много, как неосторожно много души вкладывают в эту чепуху, как увлечены они оба этой игрой, — как они опасно безоглядны в ней.

Смешно. Смех стоном проходит сквозь книгу. Смеясь грешат, смеясь каются. Из пустяков на рожон лезут, на пустяках и мирятся. Из-за случая — кто первый с куста придорожного ягоды сорвет — у Ахиллы свалка со взводом солдат, «и братца Финогешу убили» — как просто, как легко; момент — и все забыто. Толпа, вышибающая камнями стекла в канцелярии, чтоб показали ей пойманного дьяконом черта, узнав, что чертом нарядился Данилка, со смехом расходится. Весело! Искрящимся, слепящим блеском разливается по этой жизни всеобщая бесшабашная веселость, всеобщая беспечность и беззаботность; не по себе от этой простоты человеку, рискнувшему над нею задуматься.

Ощущение душевной распахнутости и детской бесшабашности, по существу, глубоко беззащитной, и составляет в «Соборянах» ту *призму,* сквозь которую видится действие. Суть — в самой призме. Все пропорции сквозь нее меняются, все приобретает иной масштаб. Каменное оказывается призрачным, призрачное отвердевает камнем, крепкое шатается, шатающееся идет вразлет. Черное и белое меняются местами, непримиримое сходится, враги, ведущие войну насмерть, оборачиваются близнецами.

Чего, кажется, воюют и спорят из-за костей дьякон с учителем? — они ведь равно прекрасны в своей плутовской изобретательности, и право, более похожи на двух гимназистов, неразлучных в озорстве, чем на действительных противников.

А сам Термосесов, исчадье ада, не того же разве общего корня? Он ведь незлобив, в сущности, этот петер-

бургский пакостник, у него ни одной «длинной мысли», все сплошные импровизации: схватил то, перехватил это; и хватает-то не из злобных помыслов, а просто потому, что плохо лежит, а *плохо лежит* в Старогороде все, от акцизничихи Бизюкиной около мужа-осла до валяющихся где попало браслетов оной акцизничихи, — так как же Термосесову и не поозорничать в таком хаосе вещей и мыслей, он, Термосесов, вовсе не злодей, скорее он *фрукт,* он — *шут,* он — *шельма!* Он так же непомерен в своем наивном шкодничестве, как Ахилла в своем наивном праведничестве, они — как негатив и позитив, сделаны по одной мерке, и только случаем один вышел черен, а другой бел — могли и перепутать.

Ну, а тихий карлик, защищающий Ахиллу от людских напастей? Тут уж героизм прямо рождается из своей противоположности: богом убитый «калечка», которого «на свободе воробьи заклюют», — проявляет изумительную отвагу, крепость его достоинства неотделима от той крепости, которою он огражден во владениях своей всесильной хозяйки. Одно без другого не существует! И умиление, которое испытывает к тихому карлику громоподобный великан-дьякон, — не тайная ли тяга несчастной свободы к счастливому рабству? Тут завязан самый потаенный и неразрешимый узел лесковского раздумья о России.

Есть ли однозначный ответ у Лескова на этот веер вопросов?

Нет.

Хотя вполне возможно извлечь из «Соборян» версии как героичные, так и апокалипсические. Нынешняя критика склонна видеть в лесковском романе апофеоз национальной мощи: богатырская душа Ахиллы плюс несгибаемый дух Савелия... Есть это в лесковском романе? Есть. Как есть и противоположное: предчувствуемая неизбежная гибель старой России, гибель от потери веры, в погоне за выдуманным чертом. В этом смысле автор «Соборян» выступает пророком прямо в параллель автору «Бесов». Но в том-то и дело, что, в отличие от Достоевского, Лесков отнюдь не находится во власти своих мрачных предчувствий; в пестром спектре его духовного опыта эта мрачная

апокалиптика несколько теряется, и вопрос остается открытым: вопрос о немеряных потенциях шатающейся русской души.

Среди нитей, которыми Ахилла Десницын, символизирующий эту добродушную и веселую «шатость», связан со всеми другими героями романа, решающая нить — к протопопу Савелию. Это связь «творения» с «творцом», «мира» с «демиургом», или, если угодно, связь того, кто поступает, с тем, кто берется отвечать за его поступки. Тема, существеннейшая для русской литературы, недаром десять лет спустя Достоевский и ее довел до степени апокалипсического ужаса в дуэте Ивана Карамазова и Смердякова. Лесков видит иное. Слезы катятся по лицу мятежного протопопа, и невозможно понять, что значат эти слезы, то ли от горечи они, то ли от умиления. Беспричинные слезы посреди беспричинного смеха — лейтмотив «Соборян». Одинок и бессилен Савелий Туберозов среди детского веселия своей паствы, потому что понимает добрые глубинные корни этого веселия. Он видит: беззащитная наивность Ахиллы — другая сторона непомерной широты и силы; одно без другого не живет; усмирить в этом дитяти вавилонскую дурь невозможно, потому что для этого надо оградить и обкорнать его душу. Замыкается круг: в себе самом чувствует мятежный протопоп эту опасную удаль, и тем горше его отчаяние, что смиряет эту мятежность не столько он сам, сколько ненавистная ему консисторская «цыфирь» внешнего благочестия.

Нет, не от удушья консисторского погибает умный протопоп, а скорее от состояния обратного: от того, что рвет и шатает его избыток силы, от невозможности удержать меру в славном природном буйстве, от неотвратимости гибельного и прекрасного риска души. Ни отделить себя от людей он не может, ни предотвратить драмы не может, а главное, — и не хочет, потому что *любит* протопоп в дьяконе, детище своем, то самое, что должен укротить и смирить.

Выписывая этот сложнейший психологический узор, гениальное перо Лескова выявляет куда больше, чем сам он, кажется, может сформулировать в своем «ан-

тинигилистическом» рассудке. Отсюда — странная несходимость лесковских частных оценок, узорная прихотливость его стиля, смесь коварной незаинтересованности и иронической благостности повествователя. Через полстолетия А. М. Горький отнесет это чудо на счет чисто языковой изобретательности, однако Ф. М. Достоевский более прав, когда видит в этом лесковском диковинном языке отнюдь не формальную, а глубоко содержательную загадку. Достоевский формулирует замечательно: этот язык *кажется* невыделанным и полным оплошностей, а на самом деле тут секрет в противоречии внешнего («вывескного»?), воплощенного — и потаенного, поэтического, замышленного...

Сухость красок — это потрясающе точно почувствовано. При всей лесковской живости, при всем очезримом безудерже его — есть какая-то бисерная точность в его рисунке. И горьковатая скребущая нота, как при сухом кашле.

О, в прежних вещах Лескова, в ранних романах его, хватало «влажности»! Когда фонтанирующие проповеди вдруг пробивали текст то самозабвенным обличением нигилизма, то самозабвенным же обличением охранительства. В тех взрывах голоса было что-то «рыдающее», что-то вязкое, вяжущее, словно увязал голос, и рад бы назад, да некуда...

С «Соборян» начинается овладевшее собой *лесковское слово:* сухая и точная вязь, сплетающая анекдотцы, манящая в лабиринт, а потом вдруг очерчивающая край бездны под ногами.

Это вот вечно-русское упоенное скитанье духа на краю бездны и доходит до глубин сегодняшней читательской души. Сквозь все временности давно опростоволосившегося «нигилизма» и давно почившей «поповки».

Глава 4

Распечатление «АНГЕЛА»

Странная судьба у этой вещи. Любимейший рассказ Лескова, «игрушка», выточенная им с величайшей тщательностью, текст, сразу же безоговорочно принятый огромным большинством читателей как шедевр, — «Запечатленный ангел», этот *Василий Блаженный в письменности* * — сходу, прочно и, надо думать, навсегда вошел в историю русской литературы и в живой читательский обиход.

Но, неизменно присутствуя в посвященных Лескову литературоведческих трудах как высшее достижение его писательского гения, «Запечатленный ангел» поминается там несколько странно; он отключен и от «общественной борьбы» (в которой Лесков бурно участвует своими романами), и от картины «российской действительности» (тут в ход идут очерки), и от «истории» в соотнесении с современностью (любой исторический анекдот в исполнении Лескова дает куда больше возможностей для такого анализа). «Запечатленный ангел» является обычно в особом разделе, где речь идет о «стиле», о «сказе» или просто о «мастерстве». Как будто бывает отдельное «мастерство» вне концепции человека, вне картины действительности или вне злободневностей своего времени (то есть, *бывает,* конечно, но это малоинтересно). Поневоле кажется, что «Запечатленный ангел», отключенный от фундаментальной духовной проблематики Лескова, остается для нас и впрямь красиво выточенной игрушкой, что суть его — за семью печатями.

---

* Выражение Александра Измайлова, которое, возможно, идет от Л. Я. Гуревич, знавшей Лескова. Цит. по кн.: Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова. М., 1984. Т. 1. С. 397. Воспоминания Л. Я. Гуревич «Из дневника журналиста» печатались в «Северном вестнике» (1895, № 4. Отд. 2. С. 64—68). Книга А. А. Измайлова уже несколько десятков лет лежит в ЦГАЛИ и ждет издания; лескововеды ее охотно цитируют, ссылаясь друг на друга и, вроде меня, беря цитаты из вторых рук. Почему именно Измайлова постигла такая судьба, неясно, — кажется, это единственная книга о Лескове, написанная крупным критиком и не дошедшая до читателя. В истории литературы бывают такие загадки.

Или, лучше сказать, за одной печатью — если подключиться к стилистике лесковского рассказа.

То же самое ощущение — и от издательской судьбы его.

Когда беглым взглядом окидываешь общую картину, кажется, что «Запечатленный ангел» издавался «всегда». Он вошел во все собрания Лескова: и в три дореволюционных, и в три советских — и в «красный» одиннадцатитомник 50-х годов, и в «зеленый» шеститомник 70-х, тот самый, что помнится благодаря иллюстрациям И. Глазунова, и в «коричневый» пятитомник 1981-го, где его иллюстрировал П. Пинкисевич. Словом, без «Запечатленного ангела» Лесков совершенно непредставим; никому никогда в голову не пришло бы убрать эту счастливую удачу из первой строки его шедевров и достижений русской прозы вообще.

И все-таки... За пределами лесковских *собраний* издательская судьба «Запечатленного ангела» вовсе не так безоблачна, как может показаться. Опубликован — в «Русском вестнике», одном из самых «дорогостоящих» журналов того времени. Но эта публикация воистину дорого стоила Лескову; прежде, чем отдать рассказ Каткову, Лесков по инерции стучался все к тому же Юрьеву в эфемерную «Беседу», но Юрьев и эту рукопись вернул, и к Каткову Лесков понес ее, в общем, от безвыходности. Писаревский бойкот все еще имел некоторое действие; в прогрессивные журналы Лесков стучаться не хотел; свой вынужденный союз с Катковым он демонстративно объяснял соображениями денежными. В «Русском вестнике» действительно платили и двойную, и тройную цену; однако, зная Лескова, мы не можем не уловить в этой мотивировке некоторой доли «вызова»: в принципиальных вопросах Лесков, не колеблясь, жертвовал материальными выгодами. Тут положение было иное: переходное, неопределенное. Рассказ не содержал внешней идеи, которая могла бы явно задеть левых или правых (как выражались критики, в нем не было *стебницизмов*). С другой стороны, реальное положение Лескова было весьма неустойчиво; он искал не-

зависимости, ставя одновременно на «разные номера»: пытался закрепиться на государственной службе, чтобы не зависеть от катковских тройных гонораров, но вынужден был брать эти гонорары, чтобы не зависеть целиком от ненавистной службы. (На службе, как мы увидим, не удержался. У Каткова тоже: «Запечатленный ангел» еще прошел — чудом проскочил «за их недосугом», «в тенях», а уже на следующей публикации — на «Захудалом роде» — полный разрыв, и Катков без сожаления расстается с Лесковым: «не наш»).

Так или иначе, «Запечатленный ангел» появляется в журнале «Русский вестник» в январе 1878 года.

В октябре того же года Александр Базунов издает «Ангела» в серии «Библиотека современных писателей», сброшюровав его с путевыми заметками Лескова о «Монашеских островах на Ладожском озере». Трудно сказать, что свело в одной книжке эти произведения (история этого издания книговедами не описана; Базунов был на грани банкротства; реализовать его издания пришлось уже Вольфу), — известно, впрочем, что Лесков *отрывал и выбрасывал* из брошюры нелюбимые «Монашеские острова», оставляя одного «Ангела». Может быть, в издании этой вещи без ненужных сопровождений он уже тогда встретил препятствия? Во всяком случае, ясно одно: когда автор рвет книгу на части, это не свидетельствует о легкости издания.

Следующее отдельное издание «Запечатленного ангела», напротив, описано подробно — самим Лесковым.

Издание (крошечная двадцатикопеечная книжечка) было предпринято А. С. Сувориным в 1887 году. Текст пошел в цензуру и вернулся... тут надо употребить выражение Лескова... *исщипанный.* Лесков протестовал, ссылался на то, что «Запечатленного ангела» печатал сам Катков, что его читал сам царь Александр II и что царица присылала генерал-адъютанта выразить ее благодарность. «Это знают, — перечислял Лесков свидетелей, — Тизенгаузен, Кушелев, Пиллер, Кантакузен и министр Толстой, а также Мещерский и Победоносцев». Однако ни Победоносцев, ни министр Толстой, ни сам царь Александр не помогли Лескову: цензура «исщипала» свое. Вовсе же отказаться от издания, колоссального

по тиражу (10 тысяч экземпляров для того времени огромная цифра) и потому прибыльного, — духу не хватило. Оно было весьма соблазнительно и по читательской доступности; наконец, Лесков чувствовал себя теперь уже и несколько обязанным старому недругу Суворину: из трех задуманных лесковских брошюрок в суворинской «Дешевой библиотеке» две уже успели выйти (в первой — «Скоморох Памфалон» и «Спасение погибавшего» — будущий «Человек на часах», во второй — «Очарованный странник»); что же до того, чтобы «упереться» и отстоять вымарываемое, то таких иллюзий строить не приходилось: только что из первой брошюры выбросили «Кадетский монастырь»; зная все это, Лесков смирился. Некуда деться было. Исщипанное издание вышло на радость будущим историкам царской цензуры. Пятнадцать вымарок зияет в тексте — в среднем по пять строк каждая. Никаких отточий сделать не потрудились — просто выгрызли все, что не нравилось.

Интересно, что же именно не нравилось? Для примера процитирую три оскопленных фрагмента из одной сцены — когда чиновники отбирают у староверов иконы, а главный барин (которому отказали во взятке) прижигает ангела сургучом. Вымаранные места, как и в случае с «Соборянами», подчеркну.

Вот вымарывается в «Запечатленном ангеле» словосочетание, опасное тем, что оно разрушает привычный для читателя стереотип:

«...А чиновники тем временем зажгли свечи и ну иконы печатать: один печати накладывает, другие в описи пишут, а третьи буравами дыры сверлят, да на железный прут иконы как котелки нанизывают. Марой на все на это *святотатственное бесчиние* смотрит и плещами не тряхнет, потому что, рассуждает, что так, вероятно, это богу изволися попустить такую дикость...»

Вот вымарка, выводящая из-под чрезмерной критики чиновную власть:

«...а сам к чиновникам и, указывая на эти пронзенные прутом иконы, молвит: — Для чего же это вы, господа начальство, так святыню повреждаете? *Если вы право имеете ее у нас отобрать, то мы власти не*

сопротивники — отбирайте; но для чего же редкое отеческое художество повреждать?

А этой Пименовой знакомой барыньки муж, он тут главнее всех был, как крикнет на дядю Луку:

— Цыть, мерзавец! еще рассуждать смеешь!..»

И вот вымарка, которая должна, по мысли цензуры, ослабить чисто эмоциональный накал святотатственной сцены и оберечь, таким образом, возлюбленных читателей от излишнего возбуждения:

«...Батюшки мои, как барин расходился, и звал нас и ворами-то и мошенниками, и говорит:

— Ага! вы, мошенники, хотели ее скрасть, чтоб она на болт не попала; ну так она же на него не попадет, а я ее вот как! — да, накоптивши сургучную палку, прямо как ткнет кипящею смолой с огнем в самый ангельский лик!

Милостивые государи, вы на меня не посетуйте, что я и пробовать не могу описать вам, что тут произошло, когда барин излил кипящую смоляную струю на лик ангела и еще, жестокий человек, поднял икону, чтобы похвастать, как нашел досадить нам. Помню только, что пресветлый лик этот божественный был красен и запечатлен, а из-под печати олифа, которая под огневою смолой самую малость сверху растаяла, струила вниз двумя потеками, как кровь в слезе растворенная...»

«Исщипанное» издание появилось в 1887 году. Интересно все-таки: через два года тот же Суворин выпустит «Ангела» в двенадцатитомном собрании Лескова — без этих купюр. И до того рассказ дважды выходил без вымарок. Что за смысл выпускать покореженное издание? Для чего, как сказал бы герой Лескова, «богу изволися попустить такую дикость»? Для того только, чтобы воздвигнуть памятник цензуре?

В качестве такового эта книжечка и покоится теперь на полках библиофилов.

Рассказ Лескова, надо сказать, более никогда не подвергался подобным вивисекциям, и дальнейшая издательская судьба его довольно благополучна — как в оставшиеся полтора десятилетия старого века («Запечатленный ангел», как я уже говорил, трижды вышел в лесковских собраниях), так и в новом веке, накопившем

за семь десятилетий десятка два с лишним изданий (я имею в виду издания отечественные).

Впрочем, сначала — взгляд «по сторонам».

В числе других шедевров Лескова «Запечатленный ангел» переведен на все основные европейские языки; издан и в США, и в Японии, и в иных концах мира. Пионером, кажется, была Франция: самый ранний из учтенных Библиотекой иностранной литературы перевод — французский, 1906 года. По степени предпочитаемости этот рассказ держится в первой пятерке лесковских текстов, уступая «Очарованному страннику», «Левше», «Леди Макбет...» и «Соборянам». Стоит подумать и над такой цифрой. С 1924 года (когда рассказ появился отдельным изданием в Мюнхене) по 1972 год (берлинское издание) накопилось *десять* немецких отдельных изданий. Подчеркиваю: *отдельных,* то есть продиктованных интересом именно к этому рассказу (потому что рассказ выходил еще и в однотомниках, и в собраниях). Десять — это больше, чем у нас *любых* изданий за весь XX век, вплоть до 1980 года (лесковский юбилей сразу почти утроил их общее число).

Так вот, о наших отечественных изданиях.

Вослед «исщипанному» выпуску 1887 года — одно за другим, с интервалами в пять—семь лет — три обширных собрания, и в каждом «Ангел». Последний раз — в 1902 году, в приложении к «Ниве». Затем — «окно». Изряднейшее «окно», которое, пожалуй, следует осмыслить, разложив на три «створа».

Во-первых, это первые полтора десятилетия нового века. В эти годы Лесков вообще не издается. С одной стороны, на книжном рынке еще гуляют тома его собраний; с другой стороны, новый интерес к лесковским текстам, вызванный революционной ситуацией и потребовавший изданий совсем иного типа, еще не определился. Первой ласточкой этого нового интереса станет в 1916 году «Левша», выпущенный в массовой дешевой народной серии. Но до «Ангела» дойдет нескоро.

Второй «створ» — 20-е и 30-е годы. Лескова уже переиздают. Но — без «Запечатленного ангела». Можно

предположить какую-то психологическую несовместимость. Ну, допустим, что читатели и издатели того времени опасаются... клерикального отсвета в самой теме рассказа. Но как раз посередине периода, в 1931 году, то есть в момент, когда подобные опасения должны были бы действовать в максимальной степени, — «Запечатленный ангел» выходит в прекрасно изданном академическом однотомнике Лескова, сопровожденный прекрасными иллюстрациями Д. Митрохина и прекрасными рекомендациями Б. Эйхенбаума. Значит, издан все-таки! Увы — единожды.

Опустим военные годы: «Ангелу» в эту пору действительно «нечего делать» — Лесков работает другими текстами, и прежде всего «Левшой» и «Железной волей». Но двадцать пять послевоенных лет — третий «створ окна» — демонстрируют почти вопиющее отсутствие «Запечатленного ангела» в лесковских изданиях: с 1945 по 1972 год вышло около 25 его книг (всевозможные лесковские однотомники), в которых этого рассказа нет. Опять-таки могла бы возникнуть мысль о каком-то сознательном отказе, если бы посередине и этого периода «Запечатленный ангел» не вышел, причем дважды: один раз в 11-томном лесковском собрании (что, допустим, академическая необходимость), а другой раз в массовом издании «Рассказов» 1954 года (что уже добрая воля).

Все это производит впечатление какого-то полуосознанного отчуждения. «Запечатленный ангел» никогда не был (и не мог быть) объектом идейного неприятия (как, скажем, роман «Некуда»); он никогда не оставался вовсе за пределами внимания, как иные малоудачные опыты Лескова (вроде, например, «Леона дворецкого сына»). Ощущение такое, что вещь номинально признана, но не до конца раскрыта сознанию. Что текст не отторгнут, но и не усвоен вполне. Что рассказ всем «хорошо известен», но... плохо читан.

Это ощущение лишь подкрепляется по контрасту резким поворотом к шедевру Лескова с начала 70-х годов. После выхода «Запечатленного ангела» в 1973 году в шеститомнике «Правды» (яркие иллюстрации И. Глазунова придали ему дополнительную остроту) рассказ переиздается чуть не каждые два года. К началу 80-х

годов статистика такая: из восьми изданий «Запечатленного ангела», накопившихся у нас за весь XX век (точнее, с 1902 года), пять (то есть больше половины) приходится на 1973—1979 годы. В следующее пятилетие — пятнадцать изданий. Рост колоссальный!

Поневоле скажешь: сто лет живет рассказ, а настоящая жизнь его издательская, похоже, как раз теперь только начинается...

Театральная и кинематографическая — и не начиналась. Никаких следов. Ноль.

Простейшее объяснение напрашивается само: ни одна инсценировка, ни одна экранизация не удержит, да и не станет пытаться удерживать ту чисто словесную выделку, которой этот рассказ всецело обязан своим художественным обаянием. Классический пример несценичности и неэкранизируемости?

Так-то оно так. Да вот «Левше» не помешала же словесная выделка шагнуть на сцену, да и не сходить с нее уже более полувека! «Ангелу» что-то мешает...

Может быть, и здесь тоже — полуосознанное отчуждение?

Теперь — иллюстрации.

Две автолитографии Д. И. Митрохина в однотомнике 1931 года. На одной: «жандарм» с иконой в руке — красная клякса печати на лике в контраст с мягким, «рябящим» штрихом рисунка. На другой: Лука с иконой над ревущим Днепром идет по цепи моста — красный штрих с синим перемигивается, все иронично, «детски», в духе «улыбающейся» графики 20-х годов. (В этом же духе у Митрохина — и «Левша», и «Заячий ремиз», и «Очарованный странник» — «Ангел» не выделен.)

Сорок лет спустя — восемь листов И. Глазунова в издании 1973 года. В отличие от митрохинского «единостилия», тут — все варианты глазуновского письма. Вот сине-зеленый таинственный узор чащи с трогательной фигурой старца Памвы. Вот двойной портрет в золотисто-медовой гамме — два посланца от артели, два прекрасных русских лица: грустный умный Лука, наивный добрый Левонтий... Вот русский пейзаж: золотое и зеле-

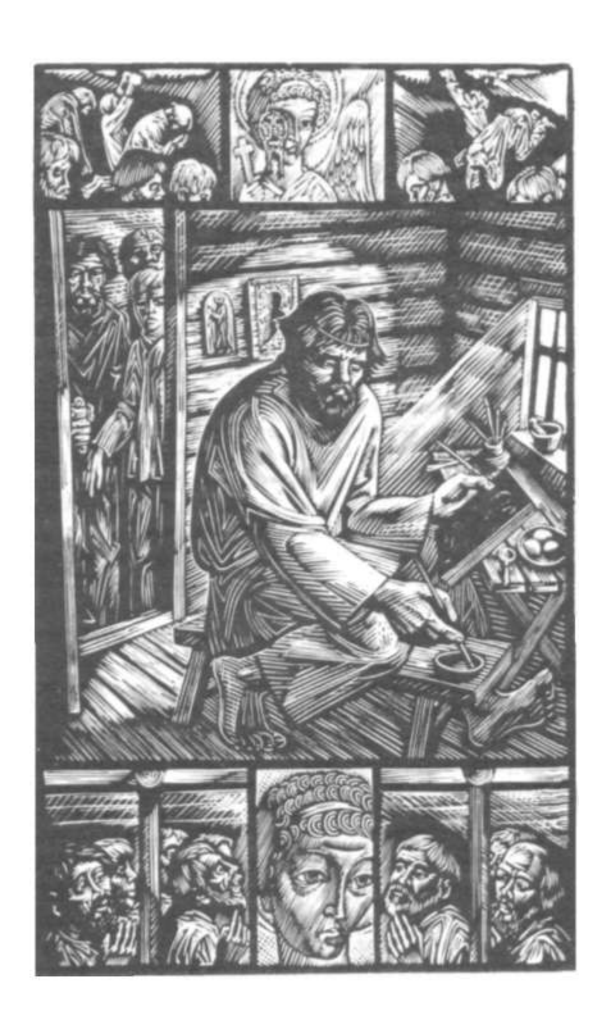
ное поле с птичьего полета, река вдали, храм на горизонте, над ним светлое небо, через поле гуськом люди: красное, желтое... А вот — нервный, «безумный» черно-белый штрих бушующей реки: на ближнем берегу одинокие черные силуэты людей, на дальнем — город чернеющий, а меж берегами — черные, белые полосы, то ли буря, то ли вьюга, то ли Киев лесковский, то ли Петербург Достоевского или Блока... Вот тонкий силуэт иконописца... А вот и икона: голубой фон, красный плащ, коричневая кольчуга, ангела, огромные глаза — не «лесковская» икона, а «глазуновская»... Глазунов воплощает в этих листах все грани своей любви: любовь и к русской иконописи, и к русской природе, и к русской мифологии — вообще к русской культуре. Здесь нет графической концепции данного произведения, «Запечатленного ангела» Н. Лескова, — текст прочитан как бы с восьми точек зрения, — но есть жгучее желание подключить это произведение к нашему сегодняшнему раздумью о славном прошлом.

И опять как бы в ответ Глазунову — два листа П. Пинкисевича в пятитомнике 1981 года: там благообразная прописанность — здесь грубоватая небрежность, там чарующая лесная зелень — здесь раздражающая кирпичная краснота стены, там кроткий Памва с вязаночкой дров — здесь развесистый Марой с ломом и веревкой. Как ответ небезынтересно, но как версия — невнятно, да и мало.

Три серии — за сто с лишним лет. Ну, еще кузьминская заставка к «Повестям и рассказам» Лескова 1954 года, да корниловская заставка же в однотомнике 1981 года все в том же ее стиле «палеха понарошку», да одна «черная доска» С. Косенкова... Мало. Удивительно, прискорбно мало для *такой* вещи! И — бедно: лесковский сюжет как бы «извне» привлечен, воспринят художниками для «своей нужды». Выходит, и тут пока что бедновато.

Впрочем, три листа Георгия Юдина (1980 год) заставляют взглянуть на этот вопрос по-новому.

Излюбленный юдинский «квадрат в квадрате»: густой по тону, золотой с зеленью «квадрат иконы» — в центре бледно-золотистого «квадрата жизни» с разбросанными



Гравюра Ст. Косенкова

по сторонам фигурами действующих лиц. Динамика создается силуэтом крылатого ангела, излетающего из иконы. Или выпадающего из нее. Ангел ал от крыльев до кончика меча (только силуэт головы — золотой: лица нет); в квадрате иконы остается покинутый этой алой фигурой белый, бесцветный, крылатый пустой пробой.

Еще два листа с абсолютно тем же рисунком. Движение — только в цвете. Если первый лист — алое, золотое, зеленое, то второй — черное. Черное одеяние ангела и черный фон. Гибель иконы. Третий лист — пепельный. Серый сумеречный силуэт. Выморочность. Непоправимость.

Это не иллюстрация к «Запечатленному ангелу». Это своеобразная графическая симфония на тему лесковского рассказа. Не буду распространяться по поводу чисто художественных качеств: композиционная точность, выразительность фигур, масштабность и смелость колористического решения — все очень сильно, но это не моя сфера, да и книга посвящена другому: не самим иллюстрациям, а тому, как в них выявляется наше отношение к Лескову.

Так вот, здесь выявляется новое *отношение.* Никакого натуралистического разжевывания текста! И никакого благостного умиления «парению духа»...

Духовное напряжение. Духовное рассуждение. Духовная тревога.

Разумеется, все это извлекается из лесковского рассказа без всякого над ним насилия: все это там заложено. Но это *мы* извлекаем, *сегодня,* это наша теперешняя нужда и жажда.

Раньше извлекалось другое...

Теперь такой вопрос: воздействовал ли шедевр Лескова на развитие русской прозы? Если не на общелитературную ситуацию, то хотя бы на развитие жанра, на словесный инструментарий, на «тон речи», что ли...

Формально — да, воздействовал.

Фактически — вряд ли.

Форма — «рождественский рассказ». Лесков вспоминал не без гордости, что «Запечатленный ангел» создал в русской прозе *моду* на рождественские рассказы. Точ-

нее так: жанр этот, «возведенный в перл» Диккенсом в Англии, у нас после Гоголя как бы захирел, а после «Запечатленного ангела» как бы ожил. Но ненадолго: скоро опять «испошлился». Гордость, с какой Лесков сообщает все это Суворину в декабре 1888 года, тронута, однако, и некоторой самоиронией. Уж кто-кто, а Лесков, сам охотно пользующийся формой «рождественского рассказа», прекрасно понимает, сколь разное содержание может быть вложено в эту форму и сколь мало связывает эта форма настоящего художника, а «мода»... «Мода» на «рождественские рассказы» в русской прозе 1870—80-х годов — это ведь, в сущности, такая малозначащая, такая бесследно прошедшая подробность ее беллетристического «быта», такой жалкий тип воздействия, что в сопоставлении с «Запечатленным ангелом» о нем и говорить странно. Это все равно, что подмечать у певца цвет галстука. Если и воздействовал «Запечатленный ангел» на глубокие искания русской прозы, то уж, конечно, не как «рождественский рассказ». И наступило воздействие в эпоху, далекую от истершейся моды, — это уже XX век, принцип «сказа», Бабель и Вс. Иванов, Ремизов и Замятин, «серапионы» и орнаментальная, «метельная» проза 20-х годов. И воздействовал уже, собственно, не «Ангел», а весь строй лесковского художества, и не на «жанр», а скорее на общий склад прозы... Вряд ли Лесков провидел *такой* план своего воздействия на русскую литературу, сам он был слишком втянут в споры и иллюзии своего времени, он все надеялся доказать свое «нигилистам» и «консерваторам». Однако каким-то сверхчутьем Лесков в «Запечатленного ангела» верил и любил его как одно из лучших своих созданий. Можно предположить, что он смутно предчувствовал долгое и дальнее воздействие этого рассказа помимо и «резной речи» его, и непосредственной проблематики.

Виртуозность речевой отделки, кстати, Лесков отмечал большею частью в полушутку: вот, мол, вытачиваешь вещь полгода, а продаешь всего за 500 рублей...

О проблематике он писал всерьез, и писал так: «Веры... во всей ее церковной пошлости я не хочу ни утверждать, ни разрушать. О разрушении ее хорошо заботятся ар-

хиереи и попы с дьяками. Они ее и ухлопают. Я просто люблю знать, как люди представляют себе божество и его участие в судьбах человеческих, и кое-что в этом знаю».

Такое, чисто духовное воздействие «Запечатленного ангела», то есть и не чисто формальное, и не проблемно-прикладное (клерикальное либо антиклерикальное, в пользу староверов, либо против них и т. д.), — Лесков тоже дальним воображением предчувствовал, но ни увидеть, ни предвидеть не мог. Потому что *такое* воздействие лесковского шедевра на русскую прозу и теперь еще, пожалуй, дело будущего.

Как же примирить с этим ощущением тот широкий и неоспоримый читательский успех, который выпал на долю «Запечатленного ангела» сразу, едва он появился?

«Он нравился, — свидетельствовал Лесков, — и царю и пономарю».

Царю — буквально. Царю и царице «Ангела» прочел вслух камергер Маркевич (он же — многоруганный беллетрист «Русского вестника»). Из Зимнего дворца прислали к Лескову генерал-адъютанта Кушелева с выражением удовольствия и с намеком на благорасположение императрицы прослушать рассказ также и в исполнении автора. Намеку автор не внял, но благорасположением решил воспользоваться. На некоторое время Лесков сделался модной фигурой в тех великосветских салонах, где, по выражению его сына, Андрея Лескова, еще не разучились читать по-русски *. Для самого Лескова, смолоду намотавшегося по российским «углам», а затем ведшего жизнь литературного поденщика и изгоя (еще десять лет назад, как мы помним, при появлении в «ресторации» автора «Некуда» иные завсегдатаи в знак протеста брали шапки и уходили), — наступала головокружительная перемена. Не слишком уютно чувствуя себя среди высоких аристократов, он, тем не менее, попытался обратить успех себе на пользу и сумел определиться на

* См. об этом подробнее: Лесков А. Н. Указ. соч. Т. 1. С. 405—415.

службу по министерству народного просвещения. Увы, высокое мнение Лескова о собственной практичности было ей в реальности обратно пропорционально: на службе у него не заладилось (не любил вицмундира; являлся к министру во фраке; это не поощрялось). От цензурных «выщипов» высочайший успех, как мы знаем, «Запечатленного ангела» тоже не сберег. Но успех у рассказа был, и во всех сферах. Успех беспрецедентный.

Что касается «пономаря», то есть низовой читательской аудитории, — есть свидетельства, что «Запечатленный ангел» хорошо читался грамотной частью так называемого «простого» люда, и уж наверняка — «книгочеями», что примыкали к «изографам» и вообще к «древнему письму» — к тому слою народа, какой и был Лесковым обрисован.

«Простосердечные читатели всегда восхищались рассказом, — свидетельствует Андрей Лесков. Но прибавляет: — Более искушенные и требовательные частию умилялись, частию оставались холодны, но всех без изъятия поражало писательское мастерство».

Тут все уловлено. И мастерство, на счет которого было отнесено впечатление от вещи, безотказное в разных слоях читательской аудитории. И холодок, с которым рассказ был воспринят *просвещенной* публикой того времени. «Полуосознанное непонимание» наметилось сразу. Впрочем, наиболее проницательные из «искушенных» читателей прекрасно все сознавали, тем более что были причастны к ходу литературного развития. Н. А. Некрасов, прочитав «Запечатленного ангела», пожалел о том, что «автора этого рассказа по разным либеральным соображениям радикальная журналистика оттолкнула, не дает ему хода в литературе, старается дискредитировать его талант в мнении читателей». Свидетельство об этом появилось в печати через шестнадцать лет после описываемых событий и через двенадцать лет после смерти Некрасова; появилось оно без подписи в газете «Новое время» 2 июня 1889 года; есть, однако, основания считать, что автором этого свидетельства является А. С. Суворин — один из застрельщиков того самого бойкота, с помощью которого «радикальная журналистика» «не давала хода» Лескову. С 1865 года кое-что

переменилось, и позиции приходится менять. Не все делают это охотно и не все согласны открыто признать перемену. Отсюда — характерное для начала 1870-х годов ощущение «полуосознанного непонимания».

Попробуем разобраться в его первопроявлениях. Что именно восхищало в рассказе Лескова «царя и пономаря», гадать не будем — данных нет. А вот ощущения просвещенной публики зафиксированы довольно точно — в отзывах литературной критики.

В них и вчитаемся.

Журналы молчат. Откликаются — газеты, в текущих обзорах, идущих под рубрикой «Журналистика» и подписываемых псевдонимами. «Запечатленный ангел» оценивается в связи с другими произведениями по признаку издательского соседства. «Новое время», например, объединяет Лескова с А. К. Толстым, напечатавшим «Садко» в том же январском номере «Русского вестника». Впрочем, такое объединение имеет свой «подтекст»; чтобы уловить его, надо почувствовать окраску употребляемого рецензентом слова «московский». Это слово в ту пору обозначает не столько место жительства (Лесков живет не в Москве, а в Петербурге, да и Толстой не москвич), сколько опять-таки *направление.* Все «питерское» — динамичное, либеральное, чиновное, прогрессивное... Все «московское» — косное, консервативное, бытовое, старообразное...

Итак, «Новое время», 28 февраля 1873 года:

«...От первого московского поэта (А. К. Толстого. — *Л. А.*) переходим к первому московскому беллетристу Н. Лескову, сиречь пресловутому Стебницкому, написавшему рассказ из раскольничьего быта... Если не ошибаемся, это... первое произведение пера этого литературного сыщика и присяжного сикофанта, в котором он забыл о существовании злокозненных нигилистов и не ополчается на них походом. Обстоятельство это действительно достойно удивления и даже одобрения, хотя впрочем придавать ему значения нельзя, так как оно, вероятно, совершенно случайное...»

Заметим два обстоятельства. Первое: Лескова нет, есть Стебницкий. Нет ни «Соборян», ни «Воительницы»,

ни «Леди Макбет...». Только «Некуда»! Критик «Нового времени» желает продолжить баталию десятилетней давности. Во-вторых, он видит в «Запечатленном ангеле» рассказ из раскольничьего *быта.* Это уже более интересно. Пытаясь понять рассказ в литературном контексте — а он, как видим, в глазах критика «Нового времени» за десять лет мало переменился, — ищет критик Лескову место на старой шкале, заложенной во времена, когда авторы всевозможных «очерков» и «записок» рисовали углы и трущобы. На этой шкале Лесков может занять место рядом с... Николаем Успенским. Определив таким образом свою задачу, критик начинает излагать содержание рассказа:

«Содержание рассказа... весьма несложно (еще бы! при такой-то установке. — *Л. А.*) и заключается в описании раскольничьих обычаев, таких, впрочем, общих, что по ним нельзя узнать, о каком именно толке говорит автор. Один из этих обычаев повелел вышеозначенным раскольникам (рабочим каменщикам) носить с собою повсюду свои образа, среди которых был наиболее чтимый ими образ ангела-хранителя...»

Далее критик рассказывает, как староверы не дали чиновнику взятки, как чиновник навел полицию и запечатал ангела, как икону забрал архиерей и поставил в алтаре, как раскольники пошли к хозяину-англичанину... Рецензент и здесь видит только один аспект: взаимоотношения староверов с *начальством* и судит только с одной точки зрения: насколько эти взаимоотношения *правдоподобны.*

«...Сцена с англичанином и в особенности с его женой, — считает критик, — крайне неправдоподобна и до смешного сентиментальна, — тут англичанка плачет, дает раскольникам свои ручки целовать и... даже отдает им свои сто рублей, говоря, что... жертвует... На что же жертвует, читатель? — спрашивает автор рецензии. И удивляется: — На то, чтобы найти опытного изографа (то есть иконописца), который бы мог подделать икону *запечатленного ангела,* и тогда раскольники подменят ее на настоящую...»

Замечательное место! Все, что выпадает из коллизии «начальство—общество», кажется рецензенту бессмыс-

ленным. Вот если бы староверы сознательно подчинились, или пошли бы жаловаться губернатору, да хоть бы и взбунтовались, — это можно было бы понять, а тут что такое? Подделывать икону? чушь какая-то... вне логики... разве что отнести это странное решение по нравоописательной части. Критик так и делает:

«Описание странствий двух раскольников, — пишет он, — представляет некоторый интерес по подробностям раскольничьего житья, но окончание рассказа портит все впечатление, так как очевидно подогнано к тому, чтобы драматическая развязка разрешилась переходом раскольников в православие. Кроме невероятия такого факта (с казенной точки зрения факт действительно невероятен; казенная точка зрения различает два варианта: либо искреннее рвение, либо бунт. — *Л. А.*) он представляет положительное противоречие с тоном, которым насквозь (так! — *Л. А.*) пропитан рассказ раскольника. Тон этот... слащаво сентиментальный и глубоко убежденный в истинах раскольничьего учения (так! — *Л. А.*)... И выходит, что... православный рассказчик повествует с глубоким... благоговением о раскольничьих обрядах и обычаях (а должен что? распекать? — *Л. А.*). Нелепость очевидная, — итожит критик, — и мы решительно не понимаем, каким образом сам автор не заметил ее и пустил свое детище в свет в таком двойственном виде».

Подписано: «А. С».

Суворин?! Соблазнительное предположение. И стиль «похож», и «направление» сходится, и орган вроде бы подходящий: как раз с 1873 года Суворин начинает публиковать свои статьи в «Новом времени», подписывая их инициалами. Одно сомнение: *за день* до выхода газеты с этой статьей Лесков пишет Суворину любезнейшее письмо в ответ на предложение того дать автобиографию для «Словаря русских современников». Еще через неделю вдогон первому — еще письмо, где говорится о забвении старых распрей и о желании совершенно и окончательно с Сувориным примириться... Возможно ли такое — при «свежих царапинах»? Вряд ли. В таком случае за инициалами «А. С.» придется предположить другую сотрудницу «Нового времени»: А. Г. Степанову...

Но кто бы ни был автором — «нововременская» статья прекрасно смоделировала ту «среднестатистическую» позицию, которую заняла по отношению к лесковскому рассказу либеральная критическая мысль.

Несколько дней спустя это было продемонстрировано «Санкт-Петербургскими ведомостями» в аналогичном обзоре «Журналистики» и тоже под псевдонимом. На сей раз псевдоним раскрывается легко: отзыв пишет Виктор Буренин, тот самый, что когда-то в качестве «Хуздозада Церебринова» издевался над романом «Некуда», а затем под псевдонимом «Z» судил «Соборян» с позиций «промышленной беллетристики».

Теперь он пишет так:

«Кроме повести г. Маркевича (камергер. — *Л. А.*), в первой книжке «Русского вестника» есть еще повесть г. Стебницкого (опять! — *Л. А.*). В этой повести яростный каратель всякого рода неблагонамеренности, конечно, влагает (так! — *Л. А.*) благонамеренную идею. Об идее повести, — продолжает Буренин, — я не скажу ничего: кому могут быть любопытны идеи г. Лескова-Стебницкого? Но относительно формы повести я позволю себе высказать слово похвалы. Говорю «позволю себе», потому что г. Лесков имеет такую литературную репутацию, что хвалить его есть своего рода смелость. Но рискнем похвалой на этот раз; быть может, она повлияет на г. Стебницкого... и в следующих своих произведениях он воздержится от... „стебницизмов"». Похвала Буренина относится к языку: «Автор ведет рассказ от лица раскольника, и надо отдать справедливость авторскому дарованию: язык этого раскольника выходит у него очень типичным и оригинальным. Видно, — заключает Буренин, — что г. Стебницкий добросовестно вчитывался в произведения раскольничьей литературы и прислушивался к живому говору раскольников».

К слову, об этом последнем предположении: Буренин все-таки промахивается. Не *живой говор* раскольников, и не раскольничья *литература* питает фантазию автора рассказа, хотя литературу эту Лесков знал прекрасно, уже в связи в тем, что в свое время собирался инспектировать раскольничьи школы от имени министерства народного просвещения, и живой говор, конечно, слушал

внимательно (хотя бы в филипповской моленной, в доме Дмитриева на Болотной улице, где часто бывал, работая над «Ангелом»). Но: бывать-то бывал, да не в моленной филипповцев, а у жившего в том же доме иконописца Никиты Рачейскова — «Запечатленный ангел» был весь сочинен «в жаркой и душной мастерской у Никиты». И читал Лесков в ту пору много, да не «раскольничью литературу», а в основном неизданную монографию профессора С. К. Зарянко об иконописи.

Ошибка В. П. Буренина, однако, показательна. Если видеть в «Запечатленном ангеле» очерк раскольничьего *быта* (Скабичевский и тридцать лет спустя именно так определил суть рассказа в «Большой энциклопедии»), иначе говоря, если прочитывать Лескова по Мельникову-Печерскому, то найдешь у него именно то, что ищет Буренин: «живой говор» и знание «книг». Но куда тут приспособить тонкости изографии? Это ж совсем «с другого конца» надо Лескова читать! Таких и читателей-то, наверное, еще нет в редакциях газет. Там знают одно: Лесков — это Стебницкий, который взялся писать святочные рассказы. Можно ли этому всерьез поверить? Всерьез — нельзя, конечно...

По мере удаления от столиц степень либерального негодования возрастает. В Одессе склонны думать, что «Санкт-Петербургские ведомости» обошлись с Лесковым слишком мягко; Буренину здесь готовится отповедь слева; пишет ее видный «фельетонист юга» Семен Герцо-Виноградский. Впрочем, он тоже ставит под обзором псевдоним и тоже отводит Лескову пару беглых абзацев, причем куда язвительнее спорит с Бурениным из-за повести Болеслава Маркевича, тогда же Бурениным задетой, чем из-за лесковского р а с с к а з а, — Лесков ведь числится у либералов по разряду «второстепенных беллетристов».

Излагая лесковский рассказ, обозреватель «Одесского вестника» делает упор все на те же взаимоотношения артели и начальства. Полтораста раскольников перешли в православие — статочное ли это дело, тем более что чудо, их поразившее, оказалось простой случайностью: ангел-то не «сам» распечатался — просто отлетела пришлепнутая англичанкой бумажка с печатью. Критику

это смешно, а мы давайте-ка заметим изложенный им казус: скоро он нам понадобится в связи с Достоевским. Пока же закончим с «фельетонистом юга»: Герцо-Виноградский находит, что благодаря истории с отлетевшей бумажкой повествование принимает в финале «водевильно-комический характер».

К слову, о финале. Существует мнение, будто Лесков сам признавался, что приделал к своему рассказу финал чуть ли не под давлением Каткова. Мнение это восходит к свидетельству И. А. Шляпкина в «Русской старине» (1895, № 12, с. 214), но вряд ли оно основательно. Не исключено, конечно, что в разговорах Лесков не оспаривал подобных предположений (так ведь надо же знать интонацию разговора!), но когда доходило до дела, то есть до *текста,* до *изданий,* — то ни в одном из них Лесков ни намеком не показал, что имеет в виду какой-либо другой финал, кроме того, какой мы знаем. Так что если и «приделано», то прочно. «Запечатленный ангел» — вещь любимейшая, здесь каждое слово многократно взвешено. Более подробную аргументацию на этот счет читатель может найти в книге Б. С. Дыхановой *, а мы вернемся к С. Герцо-Виноградскому, который недоволен отнюдь не только финалом.

«Какой же смысл басни сей? — спрашивает одесский критик. — Да никакого, хотя автор и уверяет, что рассказанное им событие истинное происшествие (вольно верить. — *Л. А.*)... Не говоря уже об измышленной фабуле и водевильно-комической развязке рассказа, я в нем тщательно, но тщетно искал страниц, посвященных описанию раскольничьего житья-бытья (вольно искать. — *Л. А.*). Лучшее место в рассказе — это поиски двумя раскольниками искусного иконописца и рассказ простолюдина-раскольника о высоковдохновенных писцах старинных икон. Но эти две капли меда разбавлены целым ушатом далеко не художественной жидкости. И вот с этим, — заключает «Одесский вестник», — углеродным произведением некие критики (Буренин. — *Л. А.*) делали

* Дыханова Б. С. «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» Н. С. Лескова. М., 1980. С. 53—55.

опыт превращения его в беллетристический алмаз. Конечно, опыт этот остался безуспешным, так же, как и другой опыт с произведением Б. Маркевича „Марина из Алого Рога"»... — добравшись таким образом до Маркевича, С. Герцо-Виноградский обретает, наконец, материал соответственно своему пафосу.

Надо отдать Лескову должное: вышеизложенная критика не произвела на него впечатления; он на нее не отозвался.

Отозвался он на другое, куда более существенное высказывание. Явилось оно на страницах хорошо известной нам с вами реакционной газеты «Гражданин», издававшейся известным же ретроградом князем В. П. Мещерским. Но дело не в этом, а в том, что редактором газеты в ту пору является Ф. М. Достоевский, который ведет там свой «Дневник писателя». Он-то и откликается на «Запечатленного ангела».

Чтобы уловить некоторые оттенки разворачивающейся полемики, представим себе еще раз психологический фон ее — взаимоотношения двух великих писателей. То, что Достоевский только что отметил «Соборян», а в свое время опубликовал «Леди Макбет Мценского уезда», отнюдь не говорит ни о принципиальной солидарности, ни о личной приязни. Публикация «Леди Макбет», напротив, стала для обоих писателей источником неприятных переживаний, и, в частности, хлопот Лескова о гонораре, выплату которого Достоевский, по стесненности обстоятельств, бесконечно откладывал (в конце концов, вместо денег он выдал Лескову вексель, который тот так никогда и не решился предъявить, хотя в «Биржевке» не преминул сей факт отметить).

Может быть, и это добавило масла в огонь...

Статья Достоевского о «Запечатленном ангеле», появившаяся через месяц после выхода рассказа, называется — по фразе Лескова, вложенной в уста архиерея, — «Смятенный вид».

«Я, — начинает Достоевский, — кое-что прочел из текущей литературы и чувствую, что «Гражданин» обязан упомянуть о ней на своих страницах. Но — какой я критик?.. Я могу сказать кое-что лишь по поводу...»

Прервемся на секунду. Оценим интонацию. Достоевский не менее Лескова умеет быть в интонации коварным, и уж Лесков-то должен уловить пренебрежительную снисходительность и в этом: «кое-что... из текущей литературы», и в том, *как* строкою ниже Достоевский признает его, Лескова, читательский успех:

«Известно, что сочинение это многим понравилось здесь в Петербурге и что очень многие его прочли. Действительно, оно того стоит: и характерно, и занимательно! (только-то? — *Л. А.*) Это повесть... о том, как... раскольники, человек сто пятьдесят, целою артелью перешли в православие, вследствие чуда... Очень занимательно рассказано...» (так и сквозит ирония. — *Л. А.*).

Ф. Достоевский начинает излагать содержание, попутно — и все в той же «коварной» манере — отмечая разнообразные удачи автора. В «запутанной и занимательной истории» о том, как «Ангел» был «выкраден обратно», он находит особенно выдающимися беседы раскольников об иконной живописи. «Это место серьезно хорошо, — хвалит Достоевский. — Лучшее во всем рассказе». Что же касается чудесного финала, то тут, замечает Достоевский, «автор не удержался и кончил повесть довольно неловко».

Замечание вскользь: «К этим неловкостям г. Лесков способен; вспомним только конец диакона Ахиллы в его «Соборянах»...».

Вспомнили: «Поимка черта... чтобы мотивировать смерть от простуды...» Интонация, в какой это нам напоминают, знаменательна: это как бы само собой разумеется; Достоевский считает конец Ахиллы неловким, это «все помнят»... Косвенный знак, что он берет на себя полную ответственность за давешнюю рецензию на «Соборян».

Но это — кстати.

Далее следует рассуждение, чрезвычайно важное для главной позиции Достоевского: «Он (автор «Запечатленного ангела». — *Л. А.*), кажется, испугался, что его обвинят в наклонности к предрассудкам, и поспешил разъяснить чудо...» Следует пересказ эпизода с отклеившейся от лика ангела бумажкой; в отличие от С. Т. Герцо-Виноградского, Достоевский не ограничивается в этом

вопросе беглым замечанием; Достоевскому эта тема дорога; он в нее углубляется; он ставит Лескову иронический вопрос: чему ж тут радоваться: чуду распечатления или соскользнувшей бумажке? «Отчасти и непонятно», в чем тогда смысл рассказа, и вообще возникает «некоторое недоверие к правде описанного...»

Тут, конечно, не только интонация должна была привести Лескова в ярость. Мы увидим далее, что именно замечание о чуде стало пунктом наибольшего полемического ожесточения обоих писателей. И не случайно. Здесь есть глубокая и существенная причина, хотя на поверхностный взгляд расхождение кажется пустячным и даже странным. В самом деле: Лесков, знаток «провинциальной тьмы», объясняет чудо элементарным физическим законом (бумажка отклеилась) — Достоевский же, возросший во всеоружии «светлых знаний», — оскорблен таким «научно-популярным» объяснением и внутренне склонен к чуду, хотя, как мы сейчас убедимся, не хочет в этом признаваться. Нет ли здесь закономерности? Достоевский, всецело втянутый в осмысление «культуры», ищет выхода в «безднах» и «пророчествах», в осознании чуда, тайны и авторитета. Лесков же, всецело погруженный в плоть, в реальную ткань и в конкретную «дурь» родного, допетровского, «докультурного», так сказать, народного слоя, — описывает этот слой как трезвый реалист и в чудесах не нуждается. Это-то расхождение и развело так резко двух наших классиков. Вокруг этого-то пункта и грянет буря.

Легко заметить, что, излагая содержание лесковского рассказа, Достоевский, как и другие критики, делает единственный срез: столкновение «начальства» и «общества». Однако, в отличие от других критиков, отпускавших по адресу начальства вполне символические и ни к чему не обязывающие либеральные вздохи, Достоевский мыслит очень цепко и очень точно. Его интересует во всей этой истории только один человек: православный архиерей. Тот самый, что отобрал у жандармов запечатленного ангела и поставил у себя в алтаре со словами: «Смятенный вид! Как ужасно его изнеявствили!»

Что же это такое! — возмущается Достоевский. «Архиерей, после такого неслыханного, всенародно-бесстыд-

ного и самоуправного святотатства, которое позволил себе взяточник-чиновник... не в силах остановить (его. — *Л. А.*)... от таких зверских и ругательных для религии действий... Неужели все это у нас могло произойти?.. Неужели при сем местный архиерей не мог и не имел бы права поднять хоть палец в защиту святыни?.. Можно ли с почтением отнестись к той церкви, в которой высшая духовная власть... так мало имеет власти?..»

В сокрушении от изобличенной Лесковым слабости православного иерарха, Достоевский сравнивает последнего с лютеранским пастором — пастор человек деловой, он «встает пораньше, с первыми птицами» и идет к народу... «А наши священники? — горестно вопрошает Достоевский. — Что об них-то слышно?»

«А наши священники тоже, говорят, просыпаются... Поспеют ли только вовремя?.. О, конечно... добрых пастырей у нас много, — может быть более даже, чем мы можем надеяться или сами того заслуживаем. Но все-таки, что же он стал бы тут проповедовать? (приходит мне иногда в голову, как светскому человеку, с делом незнакомому) *... мужики люди темные: ничего не поймут... Доброе поведение и добрые нравы?.. Но какие же тут «добрые нравы», когда народ пьян с утра до вечера. Воздержание от вина в таком случае, чтобы истребить зло в самом корне? Без сомнения так, хотя... не слишком пускаясь в подробности, ибо... ибо все-таки надо принять в соображение величие России, как великой державы, которое так дорого стоит... Ну, а ведь уж это в некотором роде почти то же, что и «смятенный вид-с». Остается, стало быть, проповедовать, чтобы народ пил *немножко только поменьше*... Ну, а пастору, — возвращается к своей мысли Достоевский, — какое дело до величия России как великой европейской державы? И не боится он никакого «смятенного вида», и служба у него совсем другая. А потому дело и осталось за ним».

Этим сопоставлением Достоевский кончает статью. Чтобы почувствовать, насколько важной и острой была

* Заметим эту кокетливую оговорку Достоевского: именно ее Лесков и «зацепит» для атаки.

в ту пору для русского сознания мысль о *цене,* которую надо платить за *величие России,* — советую читателю снять с полки роман Л. Толстого «Анна Каренина» (тогда же писавшийся), раскрыть главу 29-ю третьей части и вдуматься в рассуждение Левина о том, почему плохо работающие русские мужики хотят работать именно таким, странным, «им одним свойственным образом» и в какой связи этот странный образ действий находится с «призванием заселять и обрабатывать огромные пространства». Откликнется и Лесков на мысль Достоевского, именно — на самый задевающий поворот ее: на вопль о *водке* — но откликнется нескоро. Через десять лет. В «Печерских антиках».

Пока же Лесков делает следующее: вскоре после выхода номера «Гражданина» со статьей «Смятенный вид» он через В. П. Мещерского предлагает газете «Очарованного странника».

Предложение отвергнуто.

Через две недели в газете «Русский мир» появляется *письмо псаломщика.*

Удар нанесен с должной хитростью: на статью «Смятенный вид» Лесков прямо вроде бы не отвечает. Он «придирается» к опубликованным уже после нее в том же «Гражданине» заметкам Достоевского о картинах, отправляемых на венскую выставку живописи, и с ядовитой заботливостью поправляет Достоевского по поводу полотна Маковского «Псаломщики»: певчие-де искони в «официальных костюмах» не певали, а только в черных азямах. *Псаломщик,* подписавший письмо, благородно опасается, как бы через «неведующее слово г. Достоевского» не укрепилось неосновательное мнение насчет певческих ливрей. «Неведующее слово» есть, конечно, ответ на неосторожную саморекомендацию Достоевского как «человека, с делом незнакомого», но ответ, в общем, не бог весть какой вызывающий. Крошечное письмецо «Псаломщика», тиснутое на бледной и слепой странице газеты «Русский мир» между петербургской хроникой («Выбросился из окна воспитанник учительского института Дмитровский и убился до смерти») и иностранной почтой («В Панаме свершилась революция, в силу которой президент Корреозо снова водворен на этот пост,

движение совершилось без кровопролития»), вряд ли все это произвело на Достоевского впечатление, и он не стал бы, наверное, отвечать на столь малозаметную реплику, если бы Лесков ею ограничился. Но через неделю Лесков обнаружил в «Гражданине» новую соблазнительную мишень: повесть под названием «Дьячок». Написал эту повесть третьестепенный автор, Лескову вовсе не нужный. Нужен ему был редактор, повесть напечатавший, — Достоевский. На сей раз письмо писано от имени «Свящ. П. Касторского» — псевдоним звучит трудноуличаемой, но несомненной издевкой.

«Священнослужители и церковники, — начинает «свящ. П. Касторский», — весьма нередко в наше время бывают избираемы нашими повествователями и романистами в герои своих произведений... Недавний успех «Записок причетника» (Марко Вовчка. — *Л. А.*) в «Отечественных записках» и потом еще больший успех «Соборян» в «Русском вестнике» показывает, как много интереса могут возбуждать в обществе художественные изображения бытовой среды нашего клира... А почему?..»

Первый существенный просчет Лескова как полемиста: реклама «Соборян», выглядя вполне невинно в устах «свящ. П. Касторского», делается чудовищной бестактностью, если псевдоним раскрыть, а Достоевский, конечно, с этим не замедлит, он такого шанса не упустит.

«...А почему? — продолжает меж тем «свящ. П. Касторский» нахваливать «Соборян». — Потому что они написаны хорошо, художественно и со знанием дела. Но совсем не то выходит, когда... за дело берутся люди, которые не имеют о нем никакого понятия. Они только конфузят себя и вредят делу... и я, вслед за *псаломщиком,* недавно заметившим в «Русском мире» невежество писателя Достоевского насчет певчих, не могу промолчать о еще более грубом, смешном и непростительном невежестве...»

Вторая тактическая ошибка: с чего это «свящ. П. Касторский» ссылается на «псаломщика»? Тут общее авторство обоих писем психологически выдано почти с поличным — верх неосмотрительности в споре с таким проницательным полемистом, как Достоевский, особенно если учесть, что разговор-то затеян вроде бы «не о том».

Разговор, казалось бы, — о деталях монастырского быта (связанных в повести «Дьячок» скорее с точностью выражения, нежели со знанием фактов). Но суть — в тоне, в интонации, с какой «свящ. П. Касторский» вопрошает:

«...Как же не знать этого редактору г. Достоевскому, который недавно так пространно заявлял, что он большой христианин и притом православный и православно верующий в самые мудреные чудеса...»

Вот он, главный подвох.

Взбешенный Достоевский отвечает немедленно.

Статья называется: «Ряженый».

«Во-первых, батюшка, вы... сочинили (экая ведь страсть у вас к сочинительству!). Никогда и нигде не объявлял я о себе *лично* ничего о вере моей в чудеса. Все это вы выдумали, и я вас вызываю указать: где вы это нашли? Позвольте еще: если б я, Ф. Достоевский, где-нибудь и объявил это о себе... то уж, поверьте, не отказался бы от слов моих ни из-за какого либерального страху, или страху ради касторского... Но если бы и было — что вам-то до моей веры в чудеса?.. Желаю, чтобы в этом отношении вы оставили меня в покое — уже хоть по тому одному, что приставать ко мне с этим вовсе к вам не идет, несмотря на все современное просвещение ваше. Духовное лицо, а так раздражительны! Стыдно, г. Касторский!»

С ледяным пренебрежением Достоевский опровергает или отметает фактические замечания своего оппонента; суть не в них, уверен он, — суть в борьбе за существование, и придирка г. Касторского — это, так сказать, дарвинизм в литературе: не смей, дескать, соваться на нашу ниву; это наш угол, наша доходная статья. «Не правда ли, ведь *это* вас взволновало, священник Касторский? Помилуйте, — иронически успокаивает его Достоевский, — можно написать пером слово «дьячок» совсем без намерения отбивать что-нибудь у г. Лескова...»

Вот чувство дистанции! Опытнейший полемист, Достоевский нигде *прямо* не говорит, что П. Касторский есть Лесков; он не дает противнику ни малейшей юри-

дической зацепки, хотя издевательски намекает на это буквально в каждой фразе:

«Знаете, батюшка, вы вот человек не литературный, что и доказали, а между тем я вам прямо скажу, что ужасно много современных повестей и романов выиграли бы, если б их сократить. Ну, что толку, что автор тянет вас в продолжение тридцати листов и вдруг на тридцатом листе ни с того, ни с сего бросает свой рассказ в Петербурге или в Москве, а сам тащит вас куда-нибудь в Молдо-Валахию, единственно с той целью, чтоб рассказать вам о том, как стая ворон и сов слетела с какой-то молдо-валахской крыши... Из-за денег пишут, чтобы только больше страниц написать!»

Ядовитейшее место. Молдо-Валахия на тридцатом листе — это 36-я глава пятой части лесковского романа «На ножах». Включая ворон, слетевших с крыши. Вскользь сказано, и не уличишь, — а задевает...

Ну и вот, наконец, главное для нас место: «А знаете, ведь вы вовсе... не священник Касторский, и все это подделка и вздор. Вы *ряженый...* Объясню вам подробно, почему вас узнал... но имя вслух не объявлю... и это вам естественно будет очень досадно... Я узнал вас, г. ряженый, по слогу...»

Далее следует общеизвестный пассаж, который обычно фигурирует в ученых комментариях к «Запечатленному ангелу» в качестве подаренного Достоевским науке «очень интересного определения стилистического своеобразия Лескова». Интересно-то интересно, да только учтем, что Достоевский предпринимает свой анализ вовсе не с целью сделать подарок науке и даже не из интереса к предмету. Он *уличает* оппонента. Тон — соответствующий.

«Во-первых, г. ряженый, у вас пересолено. Знаете ли вы, что значит говорить эссенциями? Нет? Я вам сейчас объясню. Современный «писатель-художник», дающий типы и отмежевывающий себе какую-нибудь в литературе специальность (ну, выставлять купцов, мужиков и пр.), обыкновенно ходит всю жизнь с карандашом и с тетрадкой, подслушивает и записывает характерные словечки; кончает тем, что наберет несколько сот нумеров характерных словечек. Начинает

потом роман, и чуть заговорит у него купец или духовное лицо, он и начинает подбирать ему речь из тетрадки по записанному. Читатели хохочут и хвалят и уж кажется бы верно: дословно с натуры записано, но оказывается, что хуже лжи, именно потому, что купец али солдат в романе говорят *эссенциями,* т. е. как никогда ни один купец и ни один солдат не говорит в натуре. Он, например, в натуре скажет такую-то, записанную вами от него же фразу, из десяти фраз в одиннадцатую. Одиннадцатое словечко характерно и безобразно, а десять словечек перед тем ничего, как и у всех людей. А у типиста-художника он говорит характерностями сплошь, по записанному, — и выходит неправда. Выведенный тип говорит *как по книге.* Публика хвалит, ну, а опытного старого литератора не надуете...»

Прервем цитату. В принципе Достоевский прав, но его определение легко распространяется на художественную речь вообще; в конце концов, и его собственные герои говорят *эссенциями,* только не «бытовыми», а философскими: в реальности два провинциальных дворянина, сидя в трактире где-нибудь в Скотопригоньевске, ни за что не смогут вести диалог Ивана и Алеши Карамазовых. Чем сильнее писатель, тем сильнее эссенция, даже если она создает полную иллюзию реальности; это все-таки иллюзия, потому что механически точно воспроизведенная реальность есть просто мертвый протокол. Эссенция — закон художества и закон духовности, вопрос только в предмете и смысле сгущения. А вот этого-то и нет в рассуждении Достоевского: нет определения того, чт*о* именно вызывает к жизни лесковскую сгущенность. Попробуем хотя бы почувствовать, *за что* Достоевский ее отвергает:

«...И большею частию работа вывескная *, малярная... Правда, есть оттенки и между «художниками-записывателями»; один все-таки другого талантливее, а потому употребляет словечки с оглядкой, *сообразно с эпо-*

* «Вывескная»... странный суффикс. «Марионетны» — помните?

хой, с местом (выделено мной. — *Л. А.*), с развитием лица и соблюдая пропорцию. Но эссенциозности все-таки избежать не может... Чувство меры уже совсем исчезает...»

Опять-таки чутье — поразительное: как подмечена несоразмерность, *безмерность* лесковской образности! Четверть века спустя Н. Михайловский разовьет это вскользь брошенное замечание Достоевского в целую концепцию лесковского творчества... Оно действительно причудливо, странно и несообразно — с точки зрения той культурной эпохи, внутри которой ощущает себя Достоевский. Условно можно назвать эту эпоху послепетровской. Лесков действительно «из другой эпохи». Достоевский все почувствовал. Но он не стал вдумываться в духовную реальность, которая вызвала к жизни лесковские эссенции, потому что эта реальность была от него далека, — Достоевский просто отверг ее с порога.

Размышляя сегодня о тех человеческих ценностях, которые отстаивают оба классика, мы чувствуем скорее их глубинное единство, чем разность, скорее общий в наших глазах духовный и нравственный пафос, чем частные расхождения: на расстоянии в сто лет эти расхождения и впрямь могут показаться нам несущественными. Достоевского, конечно же, должен был раздражать тот трезвый практицизм, за которым Лесков хитро прятал «праведность» своих героев, — Достоевский не мог не отвергать такое лукавство в сфере *духовного строительства,* где сам-то Достоевский был как раз предельно серьезен. Однако серьезность, с какой Достоевский уповал на преображение всей глобально понятой российской реальности, на спасение, которое чудесным образом придет со стороны «Власов», кающихся и некающихся, со стороны народа, пребывающего в грехе («Не Петербург же разрешит окончательную судьбу русскую», — написано за месяц до «Смятенного вида»), — эта вера Лескову, с его конкретной трезвостью в «глобальных вопросах», должна была казаться непрактичной и утопичной, а если брать поправки на полемический пыл и злобу дня, — то хуже того: обскурантской и дилетантской разом. Лесков не верил ни в церковь, ни в чудеса — Достоевский не верил, что такое

неверие может сочетаться с праведностью: лесковские праведники вырастали из подпочвы, ему неведомой. Общего языка не было, хотя оба писателя решали одну задачу: оба пытались применить нравственный идеал к человеческим ценностям и человеческие ценности к реальной жизни. Фигурально говоря, оба строили один замок, но тот строил — с воздуха, а этот — с земли. Из небесной бездны земная глубь не различалась; связи почти не было; возникала не связь, а аннигиляция...

Последним абзацем своей статьи Достоевский небрежно разделался с газетой, давшей его оппоненту слово:

«А при чем же тут сам «Русский мир»? Решительно не знаю. Ничего и никогда не имел с «Русским миром» и не предполагал иметь. Бог знает, с чего вскочат люди».

Лесков не ответил.

Чтобы закончить историю взаимоотношений двух великих писателей: год спустя, весной 1874-го, Лесков поймал, наконец, своего противника на неточности: на неудачном выражении «светская беспоповщина» — и в «Дневнике Меркула Праотцева» (шедшем опять-таки без подписи) заметил: «Это с ним хроническое: всякий раз, когда он (Достоевский. — *Л. А.*) заговорит о чем-нибудь касающемся религии, он непременно всегда выскажется так, что за него только остается молиться: „Отче, отпусти ему!"»

На сей раз не ответил Достоевский. О чувствах его по отношению к Лескову в ту пору говорит эпиграмма (каламбур в ней связан с тем, что Лесков отошел от изображения духовенства и начал печатать «Захудалый род» — семейную хронику князей Протозановых). Достоевский набрасывает на полях рукописи «Подростка»:

«Описывать все сплошь одних попов, по-моему, и скучно и не в моде; теперь ты пишешь в захудалом роде; не провались, Л-в».

В печати — ни слова.

Через три года Лесков, прочитав статью Достоевского о толстовской «Анне Карениной», тотчас же,

ночью, в страшном волнении пишет ему несколько восторженных строк.

Достоевский не отвечает.

Еще четыре года спустя Лесков идет за гробом Достоевского, а по Петербургу литераторы передают сплетню, будто именно он, Лесков, — автор «злонастроенного» анонимного некролога в «Петербургской газете». Лесков пишет на этот счет возмущенное опровержение...

Еще через два года Лесков обнаруживает в только что изданном посмертном томе писем Достоевского его замечание двенадцатилетней давности: фигура Ванскок в романе «На ножах» — гениальна: «ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее».

Лесков горько жалуется одному из корреспондентов: «Достоевский... говорит... о какой-то моей «гениальности», а печатно и он лукавил и старался затенять меня».

Это написано в 1884 году. Года за полтора до этого письма Лесков в финале «Печерских антиков» отозвался на главную мысль своего противника: на рассуждение Достоевского о величии России, о цене этого величия и о простом народе, который «пьян с утра до вечера».

Этот иронический автокомментарий к «Запечатленному ангелу» широко известен и часто цитируется. Процитируем его и мы, только учтем сразу, *как* надо его читать. Включенный в «Печерские антики», в это собрание киевских курьезов и преданий, фрагмент стилистически подан как «анекдот» — вне лукавой и коварной интонации не понять мысли, что в нем заложена.

«Когда в «Русском вестнике» М. Н. Каткова был напечатан мой рассказ «Запечатленный ангел», — начинает Лесков, — то в некоторых периодических изданиях, при снисходительных похвалах моему маленькому литературному произведению, было сказано, что — «в нем передано событие, случившееся при постройке киевского моста»... разумеется, *старого,* — сразу уточняет Лесков. — В рассказе идет дело об иконе, которую чиновники «запечатлели» и отобрали в монастырь, а староверы, которым та икона принадлежала, подменили ее копиею во время служения пасхальной заутрени. Для этого

один из староверов *прошел с одного берега на другой при бурном ледоходе по цепям* (выделено везде Лесковым. — *Л. А.*).

Всем показалось, что мною в этом рассказе описана киевская местность и «событие, случившееся также в Киеве». Так это и остается до сей поры.

Позволю себе ныне заметить, что первое совершенно справедливо, а второе — нет. Местность в «Запечатленном ангеле», как и во многих моих рассказах, действительно похожа на Киев, — что объясняется моими привычками к киевским картинам, но *такого происшествия,* какое передано в рассказе, *в Киеве никогда не происходило,* то есть никакой иконы старовер не крал и по цепям через Днепр не переносил. А было...»

Остановимся. Оценим тонкий налет иронии в этом рассуждении: в кого она нацелена? Начиная с демонстративного упоминания одиозных имен Каткова и «Русского вестника», Лесков поддразнивает воображаемого «просвещенного» критика, отпускавшего снисходительные похвалы произведению, в котором мало что понял. Ибо вопрос о том, в Киеве или не в Киеве было дело, старый или какой-то другой мост строили, есть вопрос совершенно несущественный, и Лесков это отлично знает. Кстати, ни один из учтенных в лесковедении рецензентов ничего не говорит о Киеве, но даже если лесковский пассаж не чистая мистификация и какие-нибудь упущенные библиографами киевские газетчики на сей счет высказывались, — *звучит* этот мотив в автокомментарии Лескова совершенной мистификацией.

Равно как и обсуждение *финала* повести в связи с похвалами и попреками критики. Среди литературоведов существует мнение, будто Лесков, под влиянием критики, упрекавшей его в излишней благостности финала, в таковом грехе сознался и дорассказал в «Печерских антиках» настоящий, «суровый» жизненный финал. Это мнение неосновательно. Лесков в «Печерских антиках» над критиками посмеивается. Вспомним, что именно считали критики благостным финалом. Массовое обращение раскольников! О *переходе по цепям* ни один критик и словом не обмолвился, этой сцены просто никто

не заметил, между тем как именно в ней — эмоциональное, психологическое и идейное разрешение рассказа, и Лесков это теперь *курсивом* дотолковывает и критике, и нам, читателям.

Лукаво мудрствуя над вопросом о месте действия и демонстративно игнорируя вопрос о конфессиональной оценке произошедшего, Лесков дает понять, что ни (словами Достоевского) *место,* ни *эпоха,* ни «направленческие» *пропорции* («идейный смысл») событий не отражают сути рассказа, и это, конечно, прямой ответ всем его оппонентам, начиная с Достоевского.

А вот главный эпатирующий удар:

«...А было действительно только следующее: однажды, когда цепи были уже натянуты, один калужский каменщик, по уполномочию от товарищей, сходил во время пасхальной заутрени с киевского берега на черниговский *по цепям,* но не за иконою, а *за водкою,* которая на той стороне Днепра продавалась тогда много дешевле. Налив бочонок водки, отважный ходок повесил его себе на шею и, имея в руках шест, который служил ему балансом, благополучно возвратился на киевский берег с своею корчемною ношею, которая и была здесь распита во славу св. пасхи».

Грянул гром, рухнули устои, просвещенные критики всех толков и оттенков закрыли лица от стыда. Андрей Лесков, сын писателя, полстолетия спустя сформулировал с мучительным сокрушением: увы нам, духовный подвиг смыт с литературной иконописи водкой!..

Не смыт.

Однако что же за «духовный подвиг» сокрыт в этой хитроумной истории? И зачем ей такое хитроумие, такая замысловатость, такая концентрация словесной искусности? Нет ли тут глубинного секрета? Ведь если бы артистичный, полный лукавства, играющий намеками и тайными знаками «сказ» был лишь внешней отделкой заурядно-реального сюжета, легко себе представить, какой паточной приторностью обернулся бы такой святочный рассказ. Нет, здесь связь прочная, круговая, здесь принцип видения сам связан с предметом.

Достоевский был прав, говоря об «эссенциях», о

необычайном сгущении словесной характерности. Но он не захотел вдуматься в художественную цель ее и не стал вникать в структуру. Речь сгущена не оттого, что *все* слова характерны, а оттого, что под номинальным, характерным смыслом слов гуляет символика и таится магия, имеющие отношение к сокровенным или даже скрываемым убеждениям. Речь играет знаками, она двоится, троится смыслами. Старовер растолковывает англичанину различия иконописных школ, а имеет в виду ту славную особенность российского «образования», когда связь с преданиями предков рассыпана и прервана, «дабы все казалось обновленнее, как будто и весь род русский только вчера наседка под крапивой вывела»; благодушие этого сообщения также мнимое. Англичанин, слушая коварную речь своего собеседника, комментирует ее время от времени с яснейших, как стеклышко, здравомыслящих позиций нормального рассудка: «хорошо, хорошо, все это интересные ощущения...»

Эта ясная черточка тоже входит в спектр лесковского пестроречия, она тоже Лескову нужна, Лескову свойственна. Действительно «интересное ощущение»: рассказывая свою историю, Лесков каким-то уголком позитивного, интеллигентного «либерального» сознания наблюдает ту фантасмагорию, которую сам воздвигает, и едва слышно охает.

И впрямь — фантасмагория. И впрямь — Василий Блаженный в литературе. Под резной поверхностью — неожиданный, прихотливый, своевольный план постройки; словесная резьба лишь *отвечает* этому лабиринту ходов и столпотворению линий. И пролог на постоялом дворе, когда «очутились в одной куче дворяне, купцы и крестьяне, русские, и мордва, и чуваши», так что «соблюдать чины и ранги... невозможно», — есть не просто рама для рассказа, но как бы образный камертон, точка отсчета, конец нити, чтобы идти в лабиринт хитроумного смешения воль и лиц, — без этой нити там сразу заплутаешься.

Лейтмотив — кружение вокруг мнимости.

Фантастическое суеверие, детский наив, дьявольская изобретательность, ловкость на пустом месте. Артель староверов, переходя с работ на работы, несет впереди

икону в полной уверенности, что это решит все проблемы. На теле грешника сама собой проступает «пегота». Дура-барыня просит помолиться за сына-оболтуса, который держит экзамен: такая магия в ее глазах помогает куда вернее, чем регулярные занятия. Барыня хочет одурачить экзаменаторов, а хитрец Пимен хочет одурачить барыню, беря деньги и делая вид, что артель молится. Все всех дурачат и все всех морочат. Барынин муж едет с ревизией, чтобы обобрать торговцев, но сам облапошен ими и хочет в отместку обобрать староверов. Стало быть, грабеж происходит в форме законной полицейской конфискации, а естественная попытка вернуть отнятое заранее обречена быть преступлением. Все перемешано и перепутано; свои ограбили, а англичанин хочет помочь; архиерей, желая спасти художество, противозаконным образом присваивает икону, а ее истинные хозяева, вместо того опять-таки, чтобы действовать законным образом, планируют воровство. Честное воровство, праведное воровство, святое воровство, — куда более высокий в их глазах образ действий, чем юридическая тяжба, которая иссушит душу и превратит святыню в доску.

С точностью слепого гения Лесков плетет эту сеть. Никакой видимой логики — одни скрытые узлы: было от чего растеряться критикам! Чтобы украсть икону, придумывают головокружительную многоходовую комбинацию с подменой и подделкой, с элементами виртуозности, о которых с недоумением думаешь: к чему такое плутовство, когда в руках такое мастерство? И все петлями, петлями: ищут в городе изографа, попадают в пустынь к старцу, хотят вернуть ангела, чтобы оберегал, и совершенно при этом не берегутся и даже уверены, что погибнут. Фантастический способ ориентации в фантастической действительности! Михайлица кидается на жандармов вовсе не с целью отнять похищаемого ангела, а чтобы *постраждать*. Безмерная гордость соединена с безмерной же кротостью. На грубость, оскорбление и беззаконие отвечают самоуничижением, а написать по просьбе доброго англичанина светский портрет с негодованием отказываются, чтобы не осквернить руку и не уронить лица. Начальству

лгут беззастенчиво, а к встрече с нарисованным ангелом моются в бане и надевают чистые рубашки. Апофеоз этой изумительной, изворотливой и упрямой духовности — кузнец Марой, готовящийся на удивительное воровство: *изображать* из себя вора, дабы отвлечь подозрения от англичанина; кузнец вооружается топором, ломом и веревкой, чтобы принять разбойничий вид, но именно в этот светлейший час своей жизни он чувствует себя агнцем и готов умереть от блаженства.

Лесков не очень хорошо знает, что делать со столь загадочным подвигом духа, но он очень хорошо знает, насколько реальна эта загадка в характере русского человека. Он не пророк и не гадает, что именно она принесет русской истории, но он великий знаток своего народа, чующий на дне его души этот коренной пласт. Лукав, неуловим, дьявольски изобретателен у него человек — и он же доверчив, прост, детски упрям в своей вере. «Что твое камение...» Есть трагическая надколотость в голосе рассказчика, и в этой нотке, конечно, отдается у Лескова горечь «просвещенного литератора». «Хоть их колотушкою по башкам б е й », — пишет он, а мы вспоминаем: «Ни крестом, ни пестом их не проймешь» — из романа «Некуда», и в рыдании Левонтия, исполняющего «плач Иосифа», продолжается, конечно, тот плач «людей древнего письма», что странным диссонансом проходил в первом лесковском романе. Там это был странный штрих в реальной картине — здесь это странная картина, выявившая великую наивность великого народа, способного к безмерной вере и к безмерной доверчивости... «Отчаянная удаль» раскольников при выкрадывании иконы, сама виртуозность исполнения, в сущности, важней для него, чем конечная цель. История пародийна в основе — еще бы Лескову и не спародировать финала, когда цирковой номер Луки Кирилова, идущего за ангелом по цепям, действительно мало чем психологически отличается от путешествия за водкой, которая тоже ведь, как мы хорошо знаем, «спиритуальна».

Так и обратное ж возможно! В обоих направлениях подвижно это святое лукавство, и в бесшабашном

удальце, идущем через киевский мост за водкою, нетрудно угадать героя. У англичанина, который беседует с Мароем, просто нет слов, чтобы обозначить иррациональную связь этих вариантов, и он учтиво говорит о своих «интересных ощущениях» при виде такого дикаря. Однако у другого «немца», попавшего в Россию в ту самую эпоху, слова нашлись. То был Бисмарк, германский посол при дворе Александра Второго. Гуляя как-то по Летнему саду, он обнаружил на лужайке часового, стоявшего без всякого очевидного смысла, только потому, что «так приказано». Начав выяснять, в чем дело, германец узнал историю, фантастическую по своей нелепости: во время оно матушка Екатерина, гуляя по саду, увидела ранний подснежник и приказала следить, чтобы его не сорвали. У подснежника поставили часового, а поскольку отменить свой приказ императрица запамятовала, — часового и держат на этом месте вот уже полста лет. Нормальное житейское здравомыслие расхохоталось бы над этим случаем, но железный канцлер, вспоминая о нем в старости, сознает, что тут не до смеха. «Подобные факты, — замечает он, — вызывают у нас (немцев. — *Л. А.*) порицание и насмешку, но в них находят свое отражение примитивная мощь, устойчивость и постоянство, на которых зиждется сила того, что составляет сущность России в противовес остальной Европе». Невольно вспомнил железный канцлер в этой связи часовых, которые на Шипке в 1877 году не были сняты и... «замерзли на своем посту» *.

Это — к вопросу о величии России и о том, какую цену люди за него платят. Добавлю только, что от публикации «Запечатленного ангела» до Шипки — менее пяти лет.

Лесков, правда, не пытается соотнести рассказанную им историю ни с политическими перспективами, ни с общественными проблемами. «Церковную пошлость», как было сказано, он не опровергает и не утверждает, так что финал о присоединении раскольников к орто-

* Бисмарк О. Мысли и воспоминания. М., 1940. Т. 1. С. 194.

доксальной церкви действительно выглядит у него святочной «пришлепкой», почти мистификацией. Лескову дорого в этом сюжете другое — то, что он фигурально назвал представлениями людей о божестве и участием божества в делах человеческих. Эта формула становится точнее, если иметь в виду, что «божеством» может стать что угодно. Лескова завораживает смесь святости и плутовства, твердости и изворотливости, доброты и жестокости, языческого суеверия и современнейшего хитроумия, которую он чует в колесящем по Руси простом народе. Он не ведает, какие формы может принять эта непредсказуемая сила. Но он видит, что она глубже и мощней любых объяснений, которые имеются в его распоряжении.

«— А ты не убежишь? — говорит англичанин.

А Марой отвечает:

— Зачем?

— А чтобы тебя плетьми не били да в Сибирь не сослали.

А Марой говорит:

— Экося! — да больше и разговаривать не стал.

Англичанин так и радуется: весь ожил.

— Прелесть, — говорит, — как интересно».

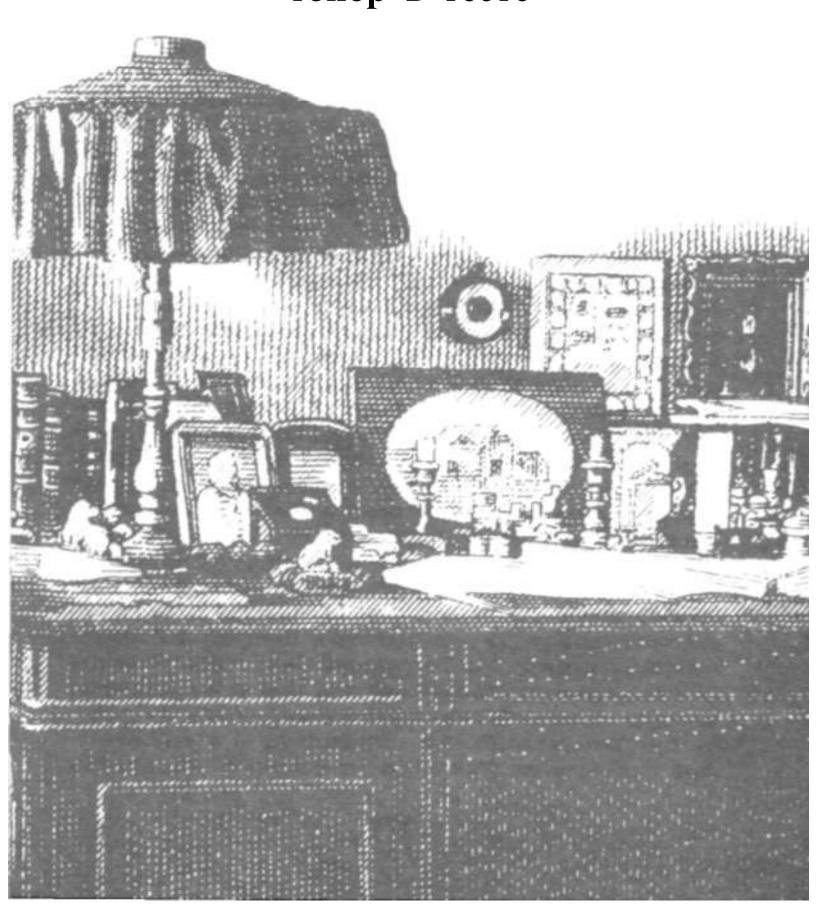
В 1873 году Лесков оптимист. Пройдет несколько лет, и он по-иному взглянет на такого «англичанина». И на кузнеца, что делает профессиональные чудеса, о физике понятия не имея и работая «просто как его господь умудрил».

Звать этого кузнеца будут — Левша.

Но прежде он попробует разобраться с железными немцами.

Глава 5

«ЖЕЛЕЗНАЯ ВОЛЯ»: топор в тесте



История железного немца, сгинувшего в наших болотах, записана Лесковым к осени 1876 года и тогда же помещена в малозначительном полудамском журнальчике «Кругозор». Так что формально повесть существует сто десять лет.

Фактически же ее жизнь в нашей культуре начинается почти три четверти века спустя. Начинается осенью 1942 года в ленинградском кольце, на тринадцатый месяц немецкой блокады. Извлеченная из небытия, эта повесть *как впервые* публикуется в журнале «Звезда». А солдаты фон Лееба держат Урицк и Стрельну, Манштейн вцепился в болотную Мгу и не дает прорвать кольцо, немецкие артбатареи стоят в пятнадцати километрах от печатных машин.

Что же происходит с этим текстом предыдущие шестьдесят шесть лет?

Ничего. Полное небытие. Тьма.

Молчит об этом и сам Лесков. Ни звука о «Железной воле» во всей опубликованной его переписке. Это значит, что мы не знаем: как он писал эту повесть? Как публиковал? Как оценивал?

Как писал — это, впрочем, можно реконструировать. До поры до времени дремлет в памяти Лескова эпизод его «коммерческой» молодости (служба у Шкотта — «самое лучшее время моей жизни, когда я много видел»); в 1876 году что-то вытягивает этот эпизод на поверхность. Что? Недавнее путешествие по Европе, живо помнящей Седан? Речь Гамбетты, выслушанная в Версале? Железные каски, заполнившие Берлин и Дрезден? Вообще — нарастание пангерманизма после разгрома Франции, и ответный взрыв панславистских настроений в России, и иронические статьи о «железной воле прусского канцлера» в петербургской печати? В 1876 году хватает поводов, чтобы вытянуть из памяти давнюю историю о том, как когда-то в молодости Лесков купил для Шкотта в Петербурге паровую мельницу и привез в Пензу немца-механика. А чтобы рассказать нечто «к случаю», — за тем у Лескова дело никогда не вставало. Он и рассказал.

Как печатал? Почему загнал повесть в смехотворный еженедельник, где она и потерялась между портре-

тами их высочеств и дамскими модами? И это можно понять. Податься ж некуда! Середина 70-х годов — еще одна мертвая точка во взаимоотношениях Лескова с печатью: уход от Каткова поставил его на край — в каких только отстойниках Лесков не пробует печататься в эту пору... «Кругозор» — не хуже «Яхты» или «Странника», тем более что редактор — старинный знакомый.

Редактор «Кругозора» — Виктор Клюшников. Помните? «Прохитное дрянцо»... Недурное свидетельство о стиле отношений между литераторами славного девятнадцатого века. Читаешь, чт*о* они пишут друг о друге, и думаешь: ну, все, насмерть! Разрыв, дуэль, убийство! А потом, глядишь, Лесков и с Бурениным преспокойно переписывается, и с Сувориным сотрудничает, и о Писареве отзывается с полным уважением, и вот Клюшникову, издевательски руганному, отдает повесть. Клюшников же... он скоро разорится с этим своим «Кругозором»... Клюшников «Железную волю» немедленно печатает.

Публикация в таком нелитературном журнале, конечно, отсекает текст от внимания критиков. Критики в те времена что попало не читают. Они следят за книжными новинками (все выходящие в 70-е годы *брошюры* Лескова отрецензированы с пристрастием), следят за серьезными литературными журналами, обозрения коих печатаются регулярно (по иронии судьбы почти вся великая русская проза идет в свет со страниц реакционного «Русского вестника»; мы здесь не будем разгадывать смысл этой иронии; нам важно, что «Железная воля» печатается не в журнале, а в журнальчике).

В журнальчике, между всякой всячиной, лесковское повествование не имеет шансов быть литературно замеченным; оно там даже и не выглядит художественным; оно похоже на злободневную публицистику, на «отклик дня» — «железная воля канцлера» пестрит в умах тогдашних читателей, Лесков же и таких злободневных откликов выдает предостаточно.

Относится ли он сам к своей повести как к однодневке, не заслуживающей переиздания?

А вот на этот вопрос ответа не угадаешь. Ибо самооценок нет. Случай нечастый в лесковской практике. Хотя и не исключительный: такою же немотой окружен в переписке Лескова «Тупейный художник». Но там все-таки есть косвенный признак, что тексту отдано должное: в собрание сочинений он включен. С «Железной волей» — нечто беспрецедентное: не только ни разу текст не переиздан при жизни автора отдельной книжкой, но не попадает и в Собрание сочинений!

Андрей Николаевич Лесков, объясняя этот казус, говорит, что при разнокалиберности и разбросанности отцовского литературного хозяйства тот много чего был вынужден оставить за бортом Собрания. Мог, наверное, и запамятовать...

Мог, разумеется. Но почему же Суворин, готовивший Собрание, упустил такую вещь? Как же Петр Быков, составлявший для Собрания библиографию и знавший текст, не надоумил, не положил на стол, не заставил прочесть? Что же Адольф Маркс, «Полные» (!) собрания дважды (!) выпускавший, «Железной волей» не поинтересовался? Или и впрямь возможны такие казусы в истории великой литературы, что жемчужина, оброненная в навозную кучу какого-нибудь «прохитного» журнальчика, а потом за суетой не выложенная на блюдечко отдельного тома или Собрания, так-таки может и выскользнуть навсегда из круга издателей, из круга внимания критики, из круга чтения дальнейших поколений? Выходит, так...

Но Андрей-то Николаевич знал! Он — читал! Ценил?!

Вот тут-то и встает самый хитрый вопрос.

В книжке А. Н. Лескова о жизни его отца есть глава «Коммерческая деятельность», и там две ссылки на «Железную волю». Из повести процитировано два отрывка в качестве *автобиографических.* То есть А. Н. Лесков рассматривает отцовскую повесть как вариант дневника: из повести можно узнать, на каком тарантасе ехал Лесков в 1859 году из Питера в Пензу и какого рода службу нес у Шкотта: текст повести подпирает биографию автора.

Готовя повесть к публикациям военного времени, Андрей Николаевич проделывает операцию противопо-

ложного толка: он ищет в бумагах отца дневниковые записи 1859 года, чтобы биографией автора подкрепить художественный текст.

Он выясняет, что немецкий инженер, привезенный Лесковым к Шкотту, существовал в реальности и звался Крюгер.

Так обнаруживается прототип Пекторалиса: с тех пор г-н Крюгер исправно переходит у комментаторов «Железной воли» из издания в издание, удостоверяя реальность описанных там событий, но никак не помогая нам их осмыслить, ибо мы ведь ровнехонько ничего не знаем об этом Крюгере, кроме того, что он отныне и навсегда входит в мировую литературу как бессмертный Гуго Пекторалис, а Пекторалиса мы и без него знаем.

Итак, Андрей Николаевич решает предложить повесть своего отца журналу «Звезда». Момент драматичный: шедевру русской классики открывается возможность выйти из забвения.

Что же Андрей Николаевич несет в редакцию? Пачку журналов «Кругозор» из отцовской библиотеки? Вырезки? Машинописную копию? И когда именно, в какой момент он принимает решение? Весной 1942-го? Или раньше: в первую блокадную зиму? Или еще раньше: летом 1941-го, как только началась война? Можем ли мы разгадать это сегодня, сорок с лишним лет спустя? — мемуарных свидетельств нет...

Я только думаю, что зимы 1941/42 годов он бы не переждал. Известно, что готовая к тому времени книга Андрея Николаевича об отце — тысячестраничная рукопись — погибла. Как? Один экземпляр, подписанный к печати, сгорел в сентябре 1941 года в разбомбленном немцами здании издательства «Советский писатель». Второй, и последний, погиб в марте 1942. Скорее всего, пошел в печь, чтобы обогреть обледенелое жилье. И уже после войны восьмидесятилетний двужильный старик восстановил все заново.

Как бы то ни было, а пережить первую блокадную зиму в Ленинграде эта рукопись шансов не имела. Архивы, библиотеки — все, что могло г о р е т ь, — горело в

печках в первую зиму вслед за мебелью. Вторая зима: с 1942 на 43-й — оказалась уже полегче: разбирали и жгли деревянные дома. Но ту зиму Андрей Николаевич уже не увидел: в августе его эвакуировали в Подмосковье. Надо думать, что успел отнести Андрей Николаевич текст «Железной воли» до той первой страшной зимы.

Но не летом и, пожалуй, не ранней осенью. До сентября месяца в 1941 году журнал «Звезда» еще выходил, причем ежемесячно; с октября, когда отсекли немцы город, журнал прекратился: не стало для него электроэнергии, чтобы крутить печатные машины. Успей Андрей Николаевич отдать повесть летом — встала бы она в один из номеров еще не прервавшегося журнала: держать бы такую вещь не стали. Я думаю, что понес он ее в 1941 глубокой осенью или в самом начале зимы. Когда стало известно, что журнал все же возобновится. И — психологически — главное, думается мне, что тогда отнес ее Андрей Николаевич, когда понял, что не переживет в его архиве повесть блокадной зимы. Он ее спасал. Может быть, в ноябре понес, в самый ужас голода, когда упала суточная норма хлеба до 125 граммов. Может быть, в декабре понес, когда уже и хлебозаводы прекратили работу, и трамваи встали, и погрузился город во тьму, и трупы неубранные лежали на улицах, медленно заносимые снегом.

К лету, к июлю 1942 года, журнал «Звезда» действительно возобновился: вышла подписанная ответственным секретарем Н. Лесючевским сдвоенная книжка: «№ 1-2». Три месяца спустя, в октябре 1942 года, удалось выпустить еще одну сдвоенную книжку: «№ 3-4»; кроме Н. Лесючевского ее уже подписала редколлегия: В. Мануйлов и Н. Тихонов. Ожил журнал и дрался: стихами дрался, прозой, статьями. Дрался и классикой: в номере открылась рубрика: «Классики русской литературы о немцах». Здесь были перепечатаны антигерманские подписи Маяковского к лубочным изданиям 1914 года. Главное же место занял Лесков.

«Николай Лесков. Железная воля. Рассказ».

Тут начинается его судьба.

Через 66 лет после написания.

Тираж расходится в блокадном городе. Мало что из десяти тысяч экземпляров вырывается за пределы кольца: и сегодня в некоторых фундаментальных московских библиотеках эти выпуски отсутствуют. Но текст Лескова, возрожденный в смертельных условиях, доходит до читателей. И до новых издателей: издательства наши — если принять во внимание скудость их по-военному отмеренных ресурсов — откликаются и быстро, и щедро.

В 1943 году «Железная воля» переиздается в Москве. В маленький, экономно составленный гослитиздатовский однотомник Лескова включено пять произведений, наиболее актуальных в тот час; «Железная воля» встает рядом с «Левшой», «Тупейным художником», «Очарованным странником»...

А далее происходит нечто неслыханное: в победный 1945 год и следующий за ним 1946-й одно за другим выходит *пять* отдельных изданий «Железной воли».

Чтобы оценить степень неординарности этого издательского залпа, проследим дальнейшее: после 1946 года и по сей день, то есть почти за сорок лет — ни одного отдельного издания. Разумеется, «Железная воля» не исчезает с издательского горизонта, она включается в лесковские однотомники и занимает прочное место в лесковском наследии. Однако на титулах лесковских книг ее более нет.

На этом фоне пять отдельных изданий, вышедшие подряд одно за другим в 1945—1946 годах, впечатляют.

Я держу в руках эти тоненькие книжки, украшенные картинками... но о картинках отдельно. Сначала о текстах.

Вот издание военгизовское; оно вышло в серии «Библиотечка журнала „Красноармеец"», № 1 за 1945 год. Это, собственно, не издание, а нечто вроде монтажа: лесковский текст сокращен более чем наполовину. Тираж не объявлен: тиражи Военгиза не указывались...

Вот книжечка для моряков. «Библиотека краснофлотца». Военно-морское издательство. Январь 1946-го. Тираж не обозначен. Однако текст не сокращен.

Вот издание для детей. «Библиотека школьника». Детгиз, 1945. Пятьсот тысяч.

Вот еще одна детгизовская брошюра, 1946 года — «*Дешевая* библиотека». Двадцать пять тысяч.

И наконец — *роскошное* издание той поры — «огизовское» (московский Гослитиздат): на хорошей бумаге, с большими полями, с эталонно отпечатанными кузьминскими иллюстрациями. Со статьей Бориса Другова.

О статье этой — несколько слов. Выдержанная в боевом духе, с необходимой цитатой из книги Верховного Главнокомандующего, статья Б. Другова содержит мысль, для своего времени необычную: Другов замечает, что смысл «Железной воли» не сводится к разоблачению противника, повесть говорит кое-что существенное и о соотечественниках... Заметим эту трезвую мысль для наших дальнейших раздумий и не будем ее сейчас комментировать: статья Б. Другова не становится началом критического обсуждения новооткрытого лесковского шедевра, может быть, оттого, что мало кто в тот момент относится к тексту как к литературному шедевру. Речь идет не об эстетике, а о жизненной необходимости. О том, что именно написал русский классик «о немцах».

Людям 1945 года не до текстологии: все эти издания тем или иным образом сокращены или поправлены. Причем в каждом случае сокращения и поправки свои. Похоже, что редакторы правят каждый на свой вкус. Флотский редактор меняет «вопиял» на «вопил»; детский редактор вычеркивает фразу о «немецкой воле и нашем безволии»; армейский редактор убирает все сцены с пьянством родного Сафроныча. Изъятия оговариваются; в большинстве брошюр имеется предисловие Андрея Николаевича Лескова с фразой: «печатается с небольшим сокращением» — этой общей формулой прикрыты разнообразные пробоины. Готовя в 1957 году «Железную волю» для одиннадцатитомника и возвращая текст к авторскому канону, С. А. Рейсер все эти первые переиздания объединит усталой немногословной формулой: «публикации неисправны и изобилуют многочисленными искажениями».

Так. Но, знаете, я почему-то к этим неисправностям и искажениям отношусь... спокойно. В принципе-то

такие самоуправства меня бесят. Бесит «исщипанный» у Суворина «Запечатленный ангел». И варварство с «Тупейным художником» в 20-е годы. И хохот Веселаго, сидящего с ножницами над версткой «Некуда».

Но *здесь* — нет во мне досады. Особые обстоятельства. В журнале «Звезда» сокращают последнюю фразу: «Тем Гуго Карлыч и кончил, и тем он только и помянут, *что, впрочем, для меня... даже грустно»,* — и я понимаю, *почему* это сделано: не грусть вызывают гитлеровцы, осадившие город, другие чувства они вызывают. В 1942 году текстология может и подождать.

И в 1946-м — тоже. Да, режут, да, усекают, да, чистят. Но вдуматься-то: впервые идет лесковский текст к читателям, идет, минуя «литературоведение», идет прямо и сразу на все уровни и во все концы: в армию (военгизовская брошюра), на флот (военмориздатовская), в школы (детгизовская), в широкую читающую публику (гослитиздатовский том) и даже специально — ценителям прекрасного («огизовское» издание).

Не до текстологии тут. Это потом. Пока нужно одно: дать людям то, в чем есть нужда, в чем видна жгучая злободневность.

По той же причине все те первые брошюрки идут «с картинками».

В библиотечках красноармейца и краснофлотца повесть иллюстрируют штатные оформители серий.

Армейский художник награждает лесковского героя длинным носом, из-под которого чернеют маленькие усики. Глазки посажены глубоко. Вот только волосы, обычно падавшие на лоб, на сей раз подняты хохолком. Но все равно: нет сомнений в том, кого именно напоминает данный «фриц» и в каких сюжетах замешан. Когда он красуется в смешном цилиндре и клетчатой пелеринке, явно снятой с чужого плеча. Когда корчится, обожравшись чужих блинов. И когда вылетает из чужих дверей от удара в зад. Так иллюстрирует «Железную волю» один из ведущих плакатистов военных лет Виктор Иванов.

Флотскую брошюру оформляет Давид Дубинский, молоденький художник, еще не кончивший Художе-

Гуго Пекторалис.
Рисунок Н. Кузьмина

ственного института. Выразительный «пушистый» штрих напоминает манеру Гюстава Доре в «Мюнхгаузене». Много озорства и веселости по части деталей и поз, но мало психологизма и нет общей концепции. В будущем Дубинскому суждено стать классиком совет-

Сафроныч.
Рисунок Н. Кузьмина

ской книжной графики. Но не на Лескове. Он найдет себя, иллюстрируя Гайдара, Чехова и Куприна. «Железная воля» останется для него проходным эпизодом.

А все-таки знаменательно, что с первых изданий берутся за эту повесть художники крупные. Знак вре-

мени: вещь вызывает народный интерес. Положим, в двух случаях мастера срабатывают ненадолго. Но в третьем случае появляется графическая серия, которой суждено войти в историю советского искусства: для Детгиза «Железную волю» иллюстрирует Николай Кузьмин.

Штрих живой, простой, точный и экономный. Замечательная лаконичность и выразительность рисунка. Главное же — поразительное психологическое попадание в образ. И в интонацию Лескова. Пекторалис тощ, сух, носат, тонкогуб, строг. Он сомнамбулически углублен в себя. Тут даже не то важно, зол он или добр, плох или хорош; важно, что он отчужден, отделен, отрезан наглухо от того мира, в котором оказался. Каким-то эхом только что отгремевшая война погромыхивает и в кузьминских листах: когда длинный немец в охотничьей фуражке, напоминающей военную, и в пальто с меховым воротником, похожем на генеральскую шинель, обозревает с помоста потонувший в сугробах русский городок — уездный, заснеженный, теплый, домашний, «сердобский», — что-то колет вас в сердце: эта фигура все-таки отдает войной. Или пленом. Но это уже кончившаяся война, отошедшая. Это тишина после боя, тишина раздумья, тишина залечиваемой боли. И боль, возникающая в нас от соприкосновения фигуры чопорного немца с заснеженным «нерегулярным» русским простором, совсем иная, чем при прямом столкновении. Это не столкновение, это непоправимое отчуждение. Стена невидимая между силуэтом и пейзажем. Мертвенное одиночество героя на этом фоне, в этом русском городе, в этом русском мире. Замечательно точно анализирует работы Н. Кузьмина А. Пистунова *: здесь решает полный дисконтакт фигуры и фона. Леденящее чувство гибельности. Аннигиляция. При полном непонимании, сквозящем в гордых пустых глазах героя. Нет, он не зол. И не плох. Он — *странен* среди смеющихся, обросших бородами, дурашливых, лукавых,

* Пистунова А. М. Прикасаясь к книге. М., 1973. С. 203 и сл.

Гуго Пекторалис и Клара Павловна.
Рисунок Н. Кузьмина

хитрых мужичков. И они не злы. Просто чувствуется несходимость начал, каждое из которых знает свои резоны и гнет свое. Мужичков-то у Кузьмина тоже не отнесешь к ангелам... как и у Лескова, само собой.

Н. Кузьмин находит точную интонацию. Это не ненависть, не негодование и не злорадство. Это смесь горькой веселости и горького соболезнования. И это

максимальное приближение к интонации лесковского текста. В исполнении Н. Кузьмина рассказ... *лесковен* — если употребить словечко, которое приложил к работам художника Андрей Николаевич Лесков: готовя иллюстрации, Кузьмин его разыскал; они вступили в переписку.

Переписка эта не прерывалась до самой смерти Андрея Николаевича в 1953 году: Лесков-младший консультировал Н. Кузьмина, когда тот после «Железной воли» делал иллюстрации к «Очарованному страннику», а потом приступил к главной своей лесковской работе — к «Левше».

«Железная воля» осталась ярчайшей вехой на пути художника. И вехой в истории советской книжной графики. И вехой в истории нашего читательского постижения лесковской повести.

Однако после 1946 года художники не дают ничего заметного. Две-три необязательных заставочки не в счет. То ли кузьминская серия загодя вяжет воображение, то ли слабеет интерес к лесковской повести. Отсутствие театральных и кинематографических интерпретаций говорит о том, что и второе верно. Вспыхнув звездой первой величины в военные годы, «Железная воля» словно бы меркнет в последующие десятилетия. Нет, не гаснет вовсе, не уходит с лесковского небосклона. Но как бы теряет блеск злободневности. Она у нас постоянно переиздается *. Но в первый круг лесковских шедевров не входит. Она присутствует в каждом третьем лесковском собрании и в каждом третьем однотомнике. Начиная с 1951 года это соотношение выдерживается довольно точно; когда в 1981 году в связи с юбилеем Лескова общее количество его

* Не только у нас, но и за рубежом. Переводить «Железную волю» начинают вскоре после войны, сначала в странах, по которым война прокатилась: в Венгрии, Румынии, Чехословакии. Отмечу, что застрельщиками здесь, как и вообще в переводах Лескова, являются немцы: дважды (в 1949 и 1950 годах) «Железная воля» выходит в Потсдаме в переводе И. Коскулл.

изданий резко возрастает, — для «Железной воли» соотношение публикаций остается неизменным: повесть включена в одиннадцать однотомников из тридцати трех, изданных в 1981—1984 годы. Но нигде — на титуле. И — ни одного отдельного издания. Ни одного! — после того, как в конце войны было подряд пять.

В какой-то мере и это можно объяснить: лесковская «повесть о немце» подсобила нам в страшный час. Ушла в прошлое война — ушла повесть из непосредственного арсенала.

Пусть так. Трагическое испытание, смертельное стечение обстоятельств ввело лесковскую повесть в круг нашего активного чтения. Великая народная драма спасла «Железную волю» от затянувшегося забвения. Обратного хода не будет — этот шедевр теперь уже не уйдет, я думаю, из русской духовной жизни. Потому что он уже *прочитан.* Потому что из-под злободневного смысла уже действует смысл глубинный. И чем дальше, тем уверенней будет действовать. Потому что... теперь я скажу самое спорное и самое главное: потому что «Железная воля» — это повесть *не о немце.*

То есть номинально — «о немце», конечно. В том смысле, в каком «Левша» — «об англичанине», а «Некуда» — «о поляках». Лесков обладает замечательной чуткостью к тому, что называется межнациональным взаимодействием, у него рядом с русскими — и поляки, и французы, и чехи, и татары, и другие нерусские люди, которые... тут суть — которые играют ту или иную роль в *русском* самосознании. Без понимания этой важнейшей внутренней закономерности инонациональные мотивы у Лескова могут показаться странными, а при остроте и безоглядности его суждений иной раз и рискованными. Не имея здесь возможности входить подробнее в варианты этой проблемы, прослежу ее на «Железной воле»: вариант русско-немецкий.

Немцы — предмет постоянных раздумий Лескова. Всю жизнь. Интересует ли его при этом внутренний мир германской души, ее бездны, ее собственная судь-

ба? Трудно сказать... Но что его бесспорно волнует — так это именно контакт немецкого и русского начал. Впрочем, там, где Лесков входит внутрь немецкой драмы, он проявляет максимум понимания и сочувствия. Когда Герман Верман, подмастерье из «Островитян», узнав о несчастье, случившемся с Маничкой Норк (Маничку увлек, соблазнил и обесчестил художник Истомин, наш милый, душевный, непредсказуемо широкий и невменяемо импульсивный соотечественник) — узнав это, маленький рыжий Берман ждет нашего красавца с поленом в руке и, не дождавшись, в сердцах шарахает поленом по уличной тумбе, раскалывая и полено, и тумбу... Что по этому поводу думает Лесков? Я вспомнил, говорит он, фигуры в венском музее: коренастый малорослый германский дикарь перед долговязым римлянином; и стало понятно, как этот коренастый дикарь смог побить и выгнать рослого, в шлем и латы закованного потомка римских императоров...

И все-таки главный смысл немецкой темы лежит для Лескова не здесь. Немец интересен для него не сам по себе, а лишь тою стороной, какою он повернут к русскому сознанию. В тех же «Островитянах» осмеянные Лесковым петербургские немцы — не как *немцы* же осмеяны, а именно как карикатурные русские. Василеостровский колбасник Шульц, с его напористой подделкой под все «русское», с его искренним желанием «русить» во всем, с его оголтелым, потерявшим всякую меру р у с о п я т с т в о м, — вот эта карикатура. Но не только. Это и тревожное свидетельство о состоянии русского духа. Художник Истомин грезит об идеалах и, не имея возможности достичь их, шатается между скороспелым европейским модничаньем и отечественной нигилистской дикостью, а лавочник Шульц, хватив водки, шумно обсасывает рот и объявляет: «Наш брат, русский человек, любит почавкать!» Так что ж мучает Лескова? Что немец пьет водку? Нет. Что немец пьет водку в роли образцового русского! Русская печаль мучает Лескова: отчего же это на место «русскости» с такою легкостью встает чудовищная карикатура и отчего карикатурист так уверен в этой легкости? Отчего это в колбаснике Шульце такая искренняя готовность облагодетельство-

вать своей железной формой русскую бесформенность и откуда такая уверенность, что ей, России, именно *такое* оформление срочно необходимо?

Так с той же программой у Лескова и Пекторалис является — заполнить воображаемый вакуум. Облагодетельствовать русское пространство своею логикой. Или, как со свойственным ему коварством формулирует Лесков, — разрубить топором тесто.

Рыхлое, влажное, теплое, мягкое и вязкое — в противовес твердому, четкому и холодному: железному, — вот образный «код» повести. В нем, в этом живом «тесте», — смысл драмы, а вовсе не в железе, пытающемся придать форму текучей массе. Больше того: только этой *живой водой* спрыснутый и оживает в повести Лескова механический немец, а точнее сказать, живший некогда в Пензе механик В. И. Крюгер становится гениальным художественным явлением — Гуго Пекторалисом. Художественный смысл повести — многослойное, многоходовое соотнесение главной фигуры и фона, и соотнесение это только на первый взгляд кажется простым контрастом, на самом-то деле оно бесконечно сложно и не охватывается планиметрическим разумом.

Гуго Карлович — это последовательная логичность и дотошная пунктуальность. Это попытка испытать жизнь чистым теоретическим разумом и голым законом. Дают лошадей — едет, не дают — сидит: пусть будет хуже! Кормят — ест, не кормят — не надо: терпит. Ждет, пока реальность, дойдя до абсурда, сама себя накажет. До абсурда, до глупости, до геркулесовых столпов доводит всякую неточность, всякую непоследовательность, всякий допуск и люфт... а на этих люфтах, на допусках да на «душе» и держится все вокруг. Отсюда непрерывная взаимопровокация. Он игнорирует привходящие обстоятельства. А у нас все на обстоятельствах. У него все точно. А у Ерофеича да Сафроныча все неточно. У него твердая воля, а у Ерофеича с Сафронычем, стало быть, мягкое безволие. Так безволием же они его и возьмут! Он скрупулезно, пунктуально честен — так его облапошат и надуют, причем вовсе не из корысти, а из чистейшего арти-

стизма! Зачем Ерофеичу барыш, он обманет, да потом из любви и благодарности сам же еще и приплатит! Честный ли человек Ерофеич? А черт его знает. Честный — Гуго Карлович, а Ерофеич — он не честный, он... святой. У нас на Руси честных нет, зато все святые. А у них? У них «и попов нет, и святых нет»; ну, да им их и взять негде: «все святые-то русские».

Тончайшего коварства баланс, и обоюдоострый! Пекторалис виноватых ищет, а мы невиноватые. Он невозмутимый, а мы на каждом шагу возмущаемся. Он все молчком норовит, а мы все криком. Он железный, а мы... а мы — дубовые, а мы — стоеросовые; но ничего, мы и так постоим. Он предусмотрителен и расчетлив, а мы ленивы и беспечны. Он все по науке да по «мачтабу», а мы люди простые, мы в нечистую силу верим и в оборотней, и в загробную жизнь, и в водосвятие. У него по плану и расчету дело делается, а у нас само по руслу течет и в свое русло возвращается. Природа! Так что сколь ни вкалывай Гуго Карлович, сколь ни дотачивай за Сафронычем халтурно отлитые детали и сколь сравнительно с Сафронычем ни богатей, — все равно по-сафронычеву выйдет и к Сафронычу вернется, и деньги, собранные несчастным Гуго Карловичем, Сафроныч счастливо пропьет и развеет по миру. Мы такие! У немца гордость, а у нас антигордость, у немца уверенность и самоуважение, а у нас что? А у нас — тайная неуверенность и полное отсутствие самоуважения, прикрытые куражем и бравадой. «Ржа железо точит», — с невозмутимым видом замечает Лесков в эпиграфе.

Пока читаешь — дивишься точности, с какой выточена в повести тонкая скрипучая фигура немца, а как потом начинаешь вдумываться, — и понимаешь, что вовсе это не немец. Немец — Верман из «Островитян», с поленом в руке. Который цезарей прогнал из Тевтобургского леса. А этот механический человек, склепанный из железок, — не немец. Это — карикатурная комбинация русских черт, гениально вывернутых наизнанку. Это мы — в перевернутом зеркале.

И висит в художественном воздухе повести ощущение двух разделенных прозрачной стенкой половинок,

дразнящих друг друга и не умеющих соединиться. Обирает хитрый Сафроныч простодушного немца, немец разоряется и гибнет, но спивается с круга и Сафроныч: оба пропадают — глубочайший смысл повести заключается в роковом исходе вражды, когда противоположные полюса не могут взаимодополниться, а вовсе не в том, что один полюс так уж плох, а другой так уж хорош.

Это и критики первых послевоенных лет почувствовали: помните статью Бориса Другова в 1946 году? — мерзок Пекторалис, но, знаете, и попа Флавиана, обжору и хитреца, к приятным людям не отнесешь. Больше в 1946 году сказать было нельзя: вся ненависть еще в одну сторону жгла. Но сам-то Лесков, когда писал свою п о в е с т ь, — понимал же, из какого «теста» он лепит своего Пекторалиса! «Ну, железные они... а мы...» — теперь процитирую лесковское рассуждение полностью: «...а мы тесто простое, мягкое, сырое, непропеченное... А вы бы вспомнили, что и тесто в массе топором не разрубишь, а, пожалуй, еще и топор там потеряешь».

Далее Лесков иронически подсказывает своим возможным оппонентам напрашивающийся контрдовод:

— Вы, однако, престранно хвалите своих земляков...

И тут же отвечает:

— Извините... Я не хвалю моих земляков и не порицаю, а только говорю вам, что они себя о т с т о я т, — и умом ли, глупостью ли, в обиду не дадутся...

До чего же характерный для Лескова оборот ума! Не будем же и мы так наивны, чтобы поверить в его выставленную напоказ наивность. Во-первых, в литературе ничего не вылепишь, не хваля и не порицая. И во-вторых, уж кто-кто, а Лесков без страсти слова не напишет. А уж русской темы он не умеет касаться, не сжигая себя на ней без остатка.

И он сжигает себя! Он терзает себя и нас Пекторалисом. Но думает — не о нем. Дума его бесконечно глубже тех естественных чувств и психологических реакций, которые следуют из этого противопоставления. На уровне естественных чувств, на уровне, так сказать, душевном, Лесков относится к Пекторалису... с

усмешкой. И эта не чуждая презрительности усмешка откликалась в душах людей 1945 года! Именно 1945-го — в 1942-м было другое — сжигающая ненависть; так, открытая в 1942-м — пошла же повесть в 1945-м в народ пятью отдельными изданиями!

Духовный же смысл лесковской повести глубже того психологического рисунка, в который он облек свою тревогу. Его тревога — того же уровня, что и у Толстого при описании загадочных левинских мужиков, «работающих им одним свойственным образом». Она сродни тревоге Достоевского, силящегося отделить смелость Ивана Карамазова от подлости Смердякова. Умеет ли Лесков в своих русских героях отделить черное от белого? Широту от беспечности, непредсказуемую находчивость от непредсказуемой дури? Нет. Он ставит зеркало, но понимает, что живое не делится, что это стороны одной духовной реальности. Он ведь уже пробовал понять в «Соборянах»: где святость Ахиллы Десницына переходит в дурь? И пробовал в «Запечатленном ангеле» поход за водкой обернуть паломничеством к святыне. Ему еще предстоит взаимообернуть стороны русской души в произведении, которому суждена будет величайшая в лесковском наследии популярность, — в «Левше».

«Железная воля» — потрясающий образ этой неразделимой гордости-тревоги, образ русской души, разглядывающей себя в «немецком» зеркале. Да, горько было бы потерять этот замечательный текст в заштатном клюшниковском журнальчике, и есть высшая справедливость, что вырвало ее из той заводи военным вихрем.

Судьбы книг накладывают на них отпечаток. Конечно, «Железная воля» так или иначе вышла бы из забвенья, но тот факт, что она вышла из забвенья в самый тяжкий момент войны, — уже неотделим от повести. Она теперь не столько 1876-м годом для нас мечена, сколько 1942-м. На истории Гуго Пекторалиса лежит печать ленинградской блокады. Это — тоже навсегда.

17 октября этот номер подписали в печать.

Сколько нужно времени, чтобы типография номер два на Социалистической улице (снаряды рвутся за углом) отпечатала тираж в десять тысяч?

Две недели?

Месяц?

Значит, в ноябре выходит книжка журнала.

Ноябрь 1942 года.

Уже сорван назначавшийся на август немецкий штурм города. Уже дневная норма хлеба не 125, а 400 граммов, и в столовых кое-где добавляют к первому второе («шницель» из свекольных листьев к «супу» из свекольных листьев), и за суп уже не вырезают из карточек талон на жиры.

Уже Седьмую симфонию Шостаковича сыграли в филармонии под канонаду (ни один снаряд не упал в это время в городе — контрбатарейным огнем наша артиллерия подавила немецкую — прикрыла музыку).

Еще одна жуткая зима впереди — вторая блокадная. Но уже чуть полегчало. Уже трубы начали чинить и кое-где вода поднимается до третьего этажа. Уже на два праздничных дня — 7 и 8 ноября — дали в дома свет; плитку включить нельзя, и утюг нельзя, и лампу более 25 свечей зажечь нельзя, но впервые за год тьмы — на два дня — свет!

Сколько ждал Андрей Николаевич, пока из блокированного Ленинграда по военным дорогам придет в подмосковное Кратово почта с номером «Звезды»? Сколько раз мысленно переносился он туда, в маленькую комнату редакции на улице Воинова, в Доме писателей, и разворачивал только что вышедший номер и нес домой?

По Кутузовской набережной к Кировскому мосту. Мимо зениток на Марсовом поле.

Мимо бронзового Суворова, поднявшего тонкий меч в серое небо.

Мимо воронок.

Мимо черных огородов в Летнем саду.

Мимо надписи: «Граждане! При артобстреле эта сторона улицы наиболее опасна».

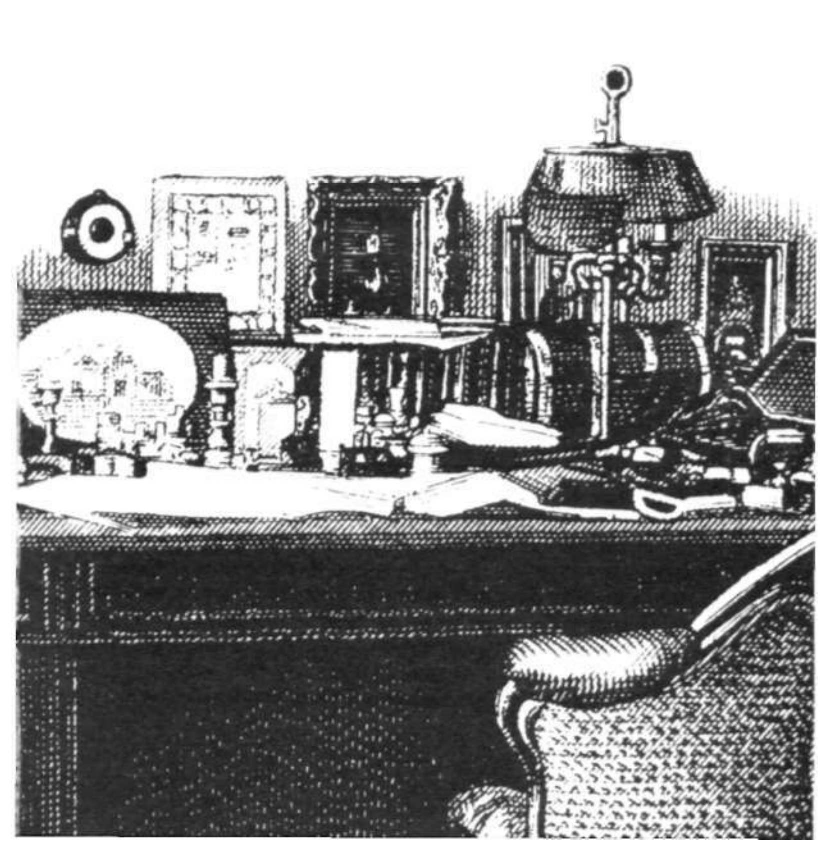
Я мысленно вижу, как медленно и осторожно идет по улице семидесятипятилетний человек, не потерявший

старой офицерской выправки, и несет тощий портфель, а в портфеле у него — журнал с красным знаменем на бумажной обложке, а в журнале — повесть о злосчастном немце, пытавшемся покорить Россию железной волей.

И кажется, что между тоненькой ниточкой слов на тоненькой эфемерности бумаги и войной, разразившейся на земле, существует таинственная и острая связь. Словно бы предсказал Лесков эту страшную реальность. Словно бы начертил для нее психологическую экспозицию. Словно бы угадал в несгустившемся еще воздухе будущего ее горькую неотвратимость.

Глава 6

«ЛЕВША»: происхождение легенды



Современный читатель живет с ощущением, что легенда о стальной блохе, подкованной русским умельцем, «была всегда». К тому ведет сегодня масса ассоциаций. Эта история возникает у нас при слове «блоха», при слове «левша», при слове «Тула»; она первой вспоминается и при имени ее автора: не пленительные «Соборяне», не гениально выточенный «Запечатленный ангел», не хрестоматийный «Тупейный художник», — нет, именно «Блоха» выскакивает на поверхность памяти при одном имени Лескова. На суперобложке репрезентативного лесковского тома, вышедшего в величественной «Библиотеке всемирной литературы», — шеренга развеселых кузьминских ряженых, все из той же «Блохи». Никто не удивляется: на то и «Блоха», чтобы быть везде, всегда и при каждом случае.

Заглянем во времена, когда ее не было.

Январь 1881 года. Иван Аксаков, «самый знаменитый славянофил», «единственный славянофил-деятель», только что открывший в Москве газету «Русь», просит у Лескова что-нибудь беллетристическое. Понимает риск (у Лескова — опасная репутация). Но просит. Две реплики из их переписки в сущности начинают наш сюжет.

Аксаков — Лескову, 4 января 1881 года, из Москвы в Петербург: «...Я не очень жалую глумления. Выругать серьезно, разгромить подлость и мерзость — это не имеет того растлевающего душу действия, как хихиканье... Надо бить дубьем, а не угощать щелчком... Поняли?»

Лесков — Аксакову, 7 января 1881 года, из Петербурга в Москву: «„Понял"... Но я не совсем с Вами согласен насчет «хихиканья»... Хихикал Гоголь... и тожде совершал несчастный Чернышевский... Почему так гадка и вредна в Ваших глазах тихая, но язвительная шутка, в которой «хихиканье» не является бесшабашным, а бережет идеал?.. Вы говорите: «их надо дубьем»... А они дубья-то Вашего и не боятся, а от моих шпилек морщатся».

Десятилетия спустя, когда критики будут решать, кем же был Лесков: серьезным сатириком или шутейным анекдотистом, — вспомнится это «хихиканье».

К «Левше» оно имеет самое прямое отношение. Именно «Левшу» вынашивает в эту пору Лесков и именно к «Левше» психологически готовит Аксакова. А ситуация взрывная: в марте народовольцами убит царь; наследник разворачивает страну вспять от либерализма и тоже клянется народом — народ, «вечная» тема русских раздумий, встает перед литературой как бы заново. В эту весну Лесков отказывается писать публицистические статьи: «хаос»! Он пишет — «Левшу». «Это не дерзко, а *ласково,* хотя не без некоторой правды в глаза», — еще раз предупреждает он Аксакова 12 мая.

Через неделю Лесков везет в Москву рукопись. Читает вслух. Оставляет. Осенью, тремя порциями, Аксаков публикует лесковскую сказку в своей газете.

Впрочем, лучше сказать: легенду. Басню. Или уж вовсе по-лесковски: «баснословие». Именно это словцо употребил Лесков в авторском предисловии. Предисловие важное, на него надо обратить внимание. Лесков пишет:

«Я не могу сказать, где именно родилась первая заводка баснословия о стальной блохе, то есть завелась ли она в Туле, на Ижме или в Сестрорецке... Я записал эту легенду в Сестрорецке... от старого оружейника... Рассказчик два года тому назад был еще в добрых силах и в свежей памяти; он охотно вспоминал старину... читал божественные книги... разводил канареек. Люди к нему относились с почтением».

Опять-таки современный читатель, привыкший к коварной манере лесковского сказывания, не обманется этим «старым оружейником» и легко разгадает предисловие как стилистический прием, не чуждый веселой мистификации. Тогдашний читатель не столь искушен, так что лесковскому вступлению суждена в судьбе «Левши» достаточно каверзная роль.

Но для этого «Левша» должен еще войти в литературный процесс. А это дело хитрое. В московской газете критики рассказ не замечают. Впрочем, замечают и даже «хвалят» — во время домашних чтений и обсуждений, но в печати — ни слова. Предстоит издать «Левшу» в столице. Изгнанный из петербург-

ских «порядочных» либеральных изданий, Лесков в эту пору уже имеет некоторый выход в издания менее «порядочные».

Весной 1882 года «Левшу» печатает отдельной книжкой Алексей Суворин. Едва «Левша» выходит из суворинской типографии, как откликаются две крупнейшие петербургские газеты: «Новое время» и «Голос».

Насчет «Нового времени». Не будем обольщаться его бескорыстием: издает газету все тот же Суворин; в сущности, он рекламирует собственную продукцию. Однако круг идей и интонации редакционного отклика интересны. Именно ради идей и интонации я процитирую суворинскую статейку шире, чем это принято в нашем лесковедении.

«Новое время», 30 мая 1882 года. *«Маленький фельетон. Г-н Лесков о народе.* Есть легенда о стальной блохе...»

Это уверенное «есть легенда» является первым оглушительным откровением для Лескова: он начинает расплачиваться за свое неосторожное предисловие.

Итак, «есть легенда»... и «г. Лескову пришла счастливая мысль» ею воспользоваться. Смысл самой легенды изложен у Суворина так: «артистическая удаль *наших* взяла верх над мастерством англичан... Русский человек все понимать может, на все способен и не нуждается в руководстве иноземцев...» Прекрасная легенда, замечает газета, но «дело не в этом... Любопытно другое»: зачем автор поспешил ею воспользоваться?

«Автор бесспорно один из выдающихся наших писателей, — оговаривается рецензент, — и, конечно, небезынтересно узнать, как он смотрит на русский народ, а удобный случай к тому дает нам именно рассматриваемый рассказ... (Далее со вкусом излагаются подробности посрамления англичан. — *Л. А.*)... Как видите, г. Лесков довольно высокого мнения о русском гении. Иные, быть может, поспешат усмотреть тут некоторого рода самохвальство. Но это будет ошибочно...»

Позолотив таким образом пилюлю и оградив «своего» автора от чрезмерно ответственных обвинений, нововременский фельетонист излагает суть охватившей его тревоги. Дело в том, что г. Лесков смотрит на народ

отнюдь не так оптимистично, как кажется поначалу. «Русский человек у себя дома» превращается по ходу дела «в существо низшего порядка». «Гениальный Левша (читай: русский н а р о д), — уточняет р е ц е н з е н т, — преображается в забитого, безличного, чувствующего свое ничтожество рабочего... совсем как подобает людям низшей, недоразвившейся породы... Левша покоряется, точно он уверен, что заступиться за него некому...»

На страницах «охранительной» газеты последняя формула звучит особенно изящно. Во всяком случае, газета выдерживает дипломатичный тон. Отношения сохранены: именно в эту газету Лесков вскоре принесет свой ответ, и Суворин этот ответ немедленно напечатает. Но это будет через две недели, а пока «Новое время» итожит:

«Выходит... что заграницей, на чужой стороне, Левше было бы лучше, нежели дома — там и «образованность», и все заманчивые льготы... а здесь одна беспросветная гибель... Не слишком ли уж отзывается пессимизмом такой вывод?»

На этой сокрушенной ноте завершает свою рецензию газета «Новое время». Десять дней спустя на «Левшу» откликается и другая главная столичная газета — «Голос». В отличие от «Нового времени», здесь не имеют вкуса к идеологическим туманам, а держатся холодновато-реалистического тона и проверенных фактов: «Голос» считается органом трезво мыслящей, независимой деловой буржуазии. 8 июня 1882 года в разделе «Внутренняя хроника», среди сообщений о таможенных пошлинах на табак, о том, что бобруйский протоиерей возбудил дело против ночного сторожа, мешающего ему спать своею колотушкой, и о том, кого и как вчера сбило к о н к о й, — газета помещает следующую информацию:

«Г. Лесков издал курьезный «Сказ о тульском левше и о стальной блохе». Это — старая легенда тульских и сестрорецких оружейников (Опять!.. Не здесь ли лопнуло терпение Лескова? — *Л. А.*), пересказанная языком... каким говорят наши рабочие. Что речь эта подделанная — в этом нас убеждает... (далее, начиная с

«нимфозории», приведен список неологизмов, каковые газета проницательно относит на счет авторской фантазии. — *Л. А.*). Но, помимо изысканного и вычурного языка, — продолжает газета, — самый рассказ интересен, хотя и принадлежит к числу таких, где русский человек затыкает за пояс иностранца...» Не без брезгливости изложив этот сюжет и не забыв подчеркнуть, что английская блоха в результате усилий нашего умельца перестала прыгать, — газета честно предупреждает своих читателей, что принадлежность всех этих анекдотов народу «также весьма сомнительна».

Ниже следует реклама «Путеводителя Старорусских минеральных вод» — сведения несомненные.

Прочтя все это, Лесков... это вообще в его духе: принимать бой немедленно и под любым предлогом... садится и пишет объяснение. Известное «Литературное объяснение», которое впоследствии со страниц «Нового времени» шагнет в Собрание сочинений и пойдет гулять по работам литературоведов. Лесков объявляет публике, что никакой «старой легенды» о стальной блохе нет в природе, а легенду эту он, Николай Лесков, *сочинил* «в мае месяце прошлого года». Что же до отзывов «Нового времени», которое нашло, будто народ в рассказе несколько принижен, и «Голоса», которому показалось, что народ в рассказе, напротив, очень польщен, то он, Николай Лесков, не имел подобных намерений и не ставил своею целью ни «принизить русский народ», ни «польстить ему».

Объяснение выдержано в живом тоне, полном чисто лесковского лукавства, или, как сказал бы И. Аксаков, «хихиканья». Атака отбита.

Однако на этом критический бой вокруг «Левши» не заканчивается: более того, самые тяжкие удары еще впереди. Ибо еще не высказались толстые литературные журналы. Тяжелая артиллерия не заставляет себя ждать: летом того же 1882 года по поводу «Левши» выступают три самых влиятельных столичных журнала: «Дело», «Вестник Европы» и «Отечественные записки».

«Дело», «Вестник Европы», «Отечественные записки». Достаточно поставить эти три названия рядом, чтобы

уловить кое-какую закономерность: все три издания существуют с середины 60-х годов, во всяком случае, в том качестве, какое определяет их лицо теперь, на рубеже 80-х. Все три порождены в свое время «эпохой реформ»: и учено-радикальное «Дело», и культурно-либеральный «Вестник Европы», не говоря уже об «Отечественных записках», на страницах которых все чудится звон крестьянского топора...

Затем интересно, что все три журнала дают о «Левше» *анонимные* отзывы. Если для газет того времени эта форма обыкновенна, то в *журнале* она говорит о том, что явлению не придается значения. Отзывы краткие и идут «третьим разрядом» в общих библиографических подборках, чуть не на задней обложке.

Наконец, все три отзыва — отрицательны. Радикальная русская критика слишком хорошо помнит антинигилистические романы Лескова-Стебницкого...

Журнал «Дело», детище Благосветлова и Шелгунова, прямой наследник того самого «Русского слова», в котором Писарев вынес когда-то Стебницкому приговор о бойкоте, — в своей шестой книжке 1882 года пишет об авторе «Левши»:

«Г. Лесков — жанрист по призванию, хороший бытописатель и отличный рассказчик. На свою беду, он вообразил себя мыслителем, и результаты получились самые плачевные («Дело» имеет в виду все те же антинигилистические романы прошлых десятилетий. — *Л. А.*)... По-видимому, г. Лесков сам все это теперь понял. По крайней мере, Н. С. Лесков мало напоминает собою печально известного Стебницкого, и мы очень рады этому... Все, таким образом, устроилось к общему благополучию. В барышах даже мы, рецензенты, потому что хвалить гораздо приятнее, нежели порицать, и, кроме того, мы избавляемся от скучнейшей необходимости вести теоретические разговоры с людьми, у которых, по грубоватой пословице, на рубль амбиции и на грош амуниции. «Сказ» г. Лескова принадлежит к числу его *мирных,* так сказать, произведений, и мы с легким сердцем можем рекомендовать его вниманию читателей...»

Чей почерк? Петр Ткачев? Лев Тихомиров? А может,

Василий Берви, под псевдонимом Флеровский выпускавший катехизисы революционной молодежи, а под псевдонимом Навалихин — филиппики против «Войны и мира»? Хватка похожая... И опять: опрокидывается «Левша» — с помощью того «Предисловия», от которого Лесков уже отказался. Положим, рецензент «Дела» не мог успеть прочесть в «Новом времени» лесковское «Литературное объяснение», но если бы и успел, это ничего не изменило бы: в редакции «Дела» вряд ли обманулись насчет «старого оружейника», уж там-то поняли, что это не более чем литературный прием. Поняли — и использовали:

«Мы не думаем, что его объяснение («Предислов и е». — *Л. А.*) было простым façon de parler» (краснобайством). «Таким образом, авторское участие г. Лескова... в «Сказе» ограничивается простым стенографированием... Надо отдать справедливость г. Лескову: стенограф он прекрасный...»

После такого комплимента рецензент «Дела» с хорошо рассчитанным простодушием излагает «застенографированную» г. Лесковым легенду: «Наши мастеровые... не посрамили земли русской. Они... как думает читатель, что сделали они? Разумеется, мы этого ему не скажем: пусть раскошеливается на 40 копеек за брошюру. Надо же, в самом деле, чтобы и г. Лесков заработал себе что-нибудь, и мы его коммерции подрывать не желаем, да и сам читатель, приобретя брошюру, будет нам благодарен. В наше время, когда крепостное право отошло в область предания и чесать пятки на сон грядущий уже некому, подобные «сказы» могут оказать значительную услугу».

Так разделались с «Левшой» наследники Писарева. Их удар был несколько смягчен, когда в июле 1882 года на лесковский рассказ откликнулся умеренный и респектабельный «Вестник Европы». Он аннотировал «Левшу» на последней обложке, совсем кратко, но с тою уравновешенной точностью, в которой угадывалась рука уважаемого редактора, профессора М. Стасюлевича:

«К числу легенд самой последней формации принадлежит и легенда о «стальной блохе», зародившаяся, как видно... в среде фабричного люда. (Похоже, что

и Стасюлевич воспринял лесковское «Предисловие» буквально, но, в отличие от «Дела», в «Вестнике Европы» по этому поводу решили не иронизировать. — *Л. А.*)... Эту легенду можно назвать народною: в ней отразилась известная наша черта — склонность к иронии над своею собственной судьбой, и рядом с этим бахвальство своей удалью, помрачающею в сказке кропотливую науку иностранцев, но, в конце концов, эта сметка и удаль, не знающая себе препон в области фантазии, в действительности не может одолеть самых ничтожных препятствий. Эта двойственность морали народной сказки удачно отразилась и в пересказе г. Лескова. (Следует пересказ. — *Л. А.*)... Вся сказка как будто предназначена на поддержку теории г. Аксакова о сверхъестественных способностях нашего народа, не нуждающегося в западной цивилизации, — и вместе с тем заключает в себе злую и меткую сатиру на эту же самую теорию».

Перечитывая этот отзыв сейчас, мы можем оценить точность, с какой журнал М. Стасюлевича проник в замысел Лескова. Из всех непосредственных отзывов на «Левшу» это единственный, в котором угадана художественная истина. Но в *тех* условиях академичная проницательность мало кого трогает — в цене горячие страсти. И самый жаркий бой должен дать Лескову журнал, в котором собрались последние могикане революционной демократии, — «Отечественные записки», оплот «красного» народолюбия, «первенствующий орган» левой интеллигенции, уже стоящий на пороге закрытия и разгона... Отсюда не приходится ждать ни уравновешенной объективности «Вестника Европы», ни даже ядовитой корректности «Дела»: тут длань потяжелее.

Отзыв, опубликованный в июньской книжке «Отечественных записок» 1882 года, начинается так: «В настоящее время, когда... когда так невесело живется...»

Кто это? Опять Лесевич? Вряд ли: он уж три года, как выслан из столицы. Скабичевский? Михайловский? В их позднейшие авторские сборники этот этюд не вошел... Впрочем, это ни о чем не говорит: могли не

включить за неважностью. А *рука* чувствуется, и более всего знаете, чья? Редактора журнала, Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина. Его дыханье!

«В настоящее время, когда... когда так невесело живется, г. Лесков придумал развлечение — рассказывать сказки, или сказы, как он их, вероятно, для большей важности, называет. Такова рассказанная им давно всем известная (опять! Все бьют в одну точку; Лесков уже, наверное, проклял придуманного им «старого оружейника». — *Л. А.*) сказка о стальной блохе, которую... наши тульские мастера подковали... на посрамление, конечно, всей английской промышленности... О, г. Лесков — это — преизобретательный человек. Сказ выходит как раз ко времени: и развлекает, и мысли дурные разгоняет, и в то же время подъем русского духа может производить... «Мы люди бедные... а у нас глаз пристрелявши». Вот и у г. Лескова глаз тоже так пристрелявши, что он сразу видит, что по времени требуется... В Сестрорецке или в Туле.... (автор журнала иронизирует над предисловием Лескова, где тот «не может сказать, где именно родилась» рассказанная им легенда. — *Л. А.*) мы думаем, что это решительно все равно, так как баснословие это не особенно важно, и Тула и Сестрорецк, вероятно, охотно уступят его г. Лескову, сделавшему из него такую длинную эпопею и сочинившему, вероятно, добрую его половину...»

Далее рецензент «Отечественных записок» высказывается по поводу мечтательного «парения» автора «высоко-высоко над Европой». Журнал находит это «парение» несерьезным, но это еще не главный удар. Главный же нанесен там, где мы не «парим», а «падаем». «Отечественные записки» не обманулись теми сатирическими нотами лесковского «Сказа», которые, как мы помним, напугали газету «Новое время». В «Отечественных записках» не испугались. Но и не растрогались. Пересказав сцены, где бедного лесковского героя насмерть мордуют жандармы, рецензент замечает: «Это для г. Лескова даже либерально. Впрочем, он любит иногда вытанцовывать либеральные танцы, вспоминая, вероятно, то время, когда он не был еще изгнан из либерального эдема. Либерализм этот в особенности неприятен,

и как, право, жаль, что нет теперь такого Левши, который заковал бы его хоть на одну ногу, чтоб он, по крайней мере, не танцевал либеральных танцев. А сказки и при одной ноге рассказывать можно».

Лесков не ответил на эту критику. Единственное, что он сделал, — убрал свое «Предисловие» из следующего издания «Левши». Из так называемого «Полного собрания сочинений Н. С. Лескова», которое А. С. Суворин издавал с конца 80-х годов. Разумеется, это мало что меняло, и в 1894 году, в очередном отдельном издании рассказа Лесков «Предисловие» восстановил *. Дело было, конечно же, не в «Предисловии» и не в том, легла или не легла в основу рассказа действительная народная легенда. Дело было в капитальном расхождении лесковского взгляда на вещи с общей атмосферой того времени — атмосферой исповедуемого народниками «скорбного служения». Лукавый стиль Лескова не подходил не просто тому или иному направлению, но как бы всему тону эпохи; его еретический стиль звучал вызовом тому истовому, страшно серьезному, почти молитвенному народолюбию, которым было тогда охвачено общество, — той самой «торжественной литургии мужику», в которой, по точному слову А. М. Горького, звучало что-то «идольское».

---

* Что не помешало издателю второго и третьего Собраний сочинений Лескова А. Ф. Марксу печатать «Левшу» в усеченном виде. В 1958 году эту традицию подкрепил Б. Я. Бухштаб, убравший «Предисловие» из текста «Левши» в примечания к седьмому тому известного «красного» одиннадцатитомника, который и стал эталонным для всех последующих советских изданий. Вряд ли такое решение удачно — не только по формальной стороне, ибо в *последнем прижизненном* издании 1894 года авторская воля выражена недвусмысленно, но и по существу, ибо без «Предисловия» финальная двадцатая глава, написанная в тональности «Предисловия» и окольцовывающая «Сказ», повисает необъяснимо. Во всех смыслах лучше, чтобы читатель воспринимал «Предисловие» в контексте самой вещи, а не лазил бы за ним в комментарии; комментарии же как раз затем и существуют, чтобы оговорить условный характер образа «старого оружейника», а заодно и объяснить, как, когда и почему это «Предисловие» снимали.

Народническая критика уже исчерпывала себя, медленно отступая перед напором новых, и прежде всего марксистских идей. Уходя с исторической сцены, эта критика дала по Лескову последний залп. «Левша» не был для нее достаточно серьезным объектом: малозначащий рассказ второстепенного писателя, так что Александр Скабичевский в своей обширной работе «Мужик в русской беллетристике» (1899) Лескова с его «Сказом» игнорировал. Высказался Николай Михайловский; в статье о Лескове (1897) он назвал «Левшу» анекдотом и вздором. Авторитет последнего великого народника был так высок, что ему невольно поддались и новые люди, шедшие в ту пору в критику. Один из первых «символистов» Аким Волынский, издавший в 1897 году серьезную и интересную книгу о Лескове, вывел «Левшу» за пределы разговора и отнес его к «погремушкам диковинного краснобайства». Один из первых критиков-марксистов Евгений Соловьев-Андреевич, явно имея в виду и «Левшу», назвал «вычурный стиль» лесковских сказов «позором нашей литературы и нашего языка». Этого всего Лесков уже не мог прочесть.

Раунд был кончен: завершилась в истории «Левши» глава, написанная критиками-современниками, профессиональными литераторами.

На следующем этапе в дело вступили полковники.

В начале 1900-х годов артиллерийский полковник Зыбин, работавший над историей Тульского оружейного завода, обнаружил в его архивах *дело,* из которого выяснил, что во времена матушки Екатерины из Тулы в Англию были посланы совершенствоваться в ремесле два молодых человека. Послать их послали, а потом о посланных забыли и деньги переводить им перестали. Тогда хитрые англичане принялись соблазнять русских мастеров остаться. Один соблазнился — впоследствии он спился в Англии, другой же с негодованием отверг английские предложения и вернулся в Россию. Полковник Зыбин опубликовал свои изыскания в журнале «Оружейный сборник» (№ 1 за 1905 год) и объявил, что нашел источники той самой народной легенды, которую Лесков, *как известно,* изложил в «Левше».

От полковника Зыбина берет начало совершенно новый угол зрения, под которым осмысляется лесковский рассказ, — отныне ему ищут источники. В поле зрения исследователей попадает еще один полковник — Болонин, тоже оружейник, на сей раз сестрорецкий, — с ним Лесков встречался летом 1878 года. Беседы их слышал двенадцатилетний сын Лескова Андрей. Он-то, Андрей Лесков, впоследствии удостоверил, что писатель доискивался у полковника Болонина «и вообще у кого только можно» — подтвердить «ходившее присловье» о подкованной туляками английской стальной блохе, а «все улыбались», говорили, что «что-то слышали, но что все это, мол, пустое».

За сто лет существования «Левши» литературоведы и историки просеяли горы материала в поисках корней этой легенды. Выводы таких знатоков, как В. Ашурков, Э. Литвин, И. Серман, Б. Бухштаб и А. Кудюров, можно сгруппировать.

Первый источник — поговорки. «Немец обезьяну выдумал», а «туляки блоху подковали». Да, это в «Левшу» заложено. Но сплетено и переосмыслено заново. Не в том даже дело, что немца с обезьяной сменил англичанин с блохой, а в том, что смысл главной побасенки повернут: поговорка о туляке — насмешливая: кому подкованная блоха нужна? Лесков, стало быть, вел свою борозду наискосок общепринятому.

Затем — исторические анекдоты, до которых Лесков был большой охотник. Он прямо-таки выискивал их в старых и новых книгах. В частности, Лесков изучал сборник анекдотов, «касающихся покойного императора Александра Павловича», анекдоты эти он мог еще в детстве слышать от отца. Мог слышать на Орловщине и народные сказы об атамане Платове, — впрочем, легендарный атаман в этих народных сказах опять-таки был не таким, как в «Сказе» Лескова...

Наконец, — журнальные материалы о всякого рода диковинных умельцах, вроде фельетона В. Бурнашева об Илье Юницыне, делавшем железные замки «не больше почти блохи». Исследователи спорят о том, разыскал или не разыскал Лесков этот фельетон в подшивке «Северной пчелы» за 1834 год — Лесков работал

в этой же газете тридцать лет спустя. Так или иначе, с изысканиями Бурнашева (где *наши,* действительно, беспрестанно затыкают за пояс иностранцев) Лесков был знаком; по поводу одного из них — «О целебных свойствах лоснящейся сажи» — Лесков писал с издевкой: «На Западе такого добра уже нет, и Запад придет к нам... за нашею сажею, и от нас будет зависеть, дать им нашей копоти или не давать; а цену, понятно, можем спросить какую захотим. Конкурентов нам не будет». К «Левше» это рассуждение прямого отношения, может быть, и не имеет, но оно проясняет вопрос о том, склонен или не склонен был автор «Левши» закидывать Запад шапками, или, как писали «Отечественные записки», — «парить высоко-высоко над Европой... припевая: ай, люли — се тре жули». Нет, не склонен.

В ходе начатых с 1905 года поисков обрисовалось, однако, интересное положение. Ищут источники, рассуждают о прототипах, оценивают фактическую основу деталей. А исходят при этом из молчаливой уверенности, что рассказ, само собой, давно всем известен, что он прочно вошел в неоспоримый культурный фонд. Вот это действительно открытие. Приговор радикальной критики, предрекшей «Левше» судьбу третьеразрядного анекдота, не столько опровергнут, сколько забыт. Россия голосует за «Левшу». Рассказ «сам собой» начинает прорастать в читательское сознание, он как бы незаметно входит в воздух русской культуры. И это — главное, хоть и непроизвольное, открытие полковника С. А. Зыбина.

Не будем преувеличивать широту этого первого признания. Пять изданий «Левши», вышедшие за первые двадцать лет его существования *, отнюдь не вы-

---

* Не считая газеты «Русь», это книжки 1882 и 1894 годов плюс все три Собрания сочинений Лескова. Тиражи тогда не объявлялись, но «рекордная» подписка, собранная первым лесковским томом суворинского издания в 1889 году — 2 тысячи, — позволяет предположить, что все пять первых изданий «Левши» вряд ли скопили намного больше десяти тысяч экземпляров этой вещи.

вели рассказ за узкие пределы «читающей публики». В народ он еще не пошел. Характерно, что Лев Толстой, хорошо знавший Лескова, восторгавшийся «Скоморохом Памфалоном», вставивший «Под Рождество обидели» в «Круг чтения» и отобравший для «Посредника» «Фигуру» и «Христа в гостях у мужика», — «Левшу» не взял никуда. Толстого смущали «мудреные словечки» вроде «безабелье»: в народе так не говорят... Толстой был прав: в ту пору это было еще не народное чтение. «Левше» еще предстояло выйти на широкий читательский простор. В новом веке.

Между тем после того как в 1902 году поступил к подписчикам четвертый том приложенного А. Ф. Марксом к «Ниве» лесковского Собрания сочинений, куда «Левша» вошел в ряду других вещей, — рассказ этот исчез с русского книгоиздательского горизонта. Чем объяснить последовавшее пятнадцатилетнее «молчание»? Атаками народнической критики? Инерцией пренебрежительного отношения профессиональных ценителей серьезной литературы?

Так или иначе, в серьезную литературу «Левша» возвращается уже с другого хода: в качестве именно народного, массового чтения.

Первые шаги робкие.

В 1916 году товарищество «Родная речь» издает «Левшу» тоненькой книжечкой в серии, предназначенной для «низов»; на обложке, прямо под заглавием, чуть ли не крупнее его, стоит «цена: 6 копеек». Сейчас эта книжечка — библиографическая редкость; в Библиотеке имени Ленина — один экземпляр, из рубакинского фонда; выдается по специальному разрешению... Но это было начало.

Следующий шаг сделан через два года, а лучше сказать: через две революции — в 1918 году. «Левшу» выпускает петроградский «Колос». Гриф: «Для города и деревни». Тираж не указан. Это первое советское издание «Левши». Второе * выходит восемь лет спустя

* Если не считать двух нами организованных изданий на русском языке в Берлине и в Праге.

в издательстве «Земля и фабрика». Тираж объявлен: 15 тысяч. Неслыханный для старых времен. Еще год спустя «Левшу» выпускает выходящая в Москве «Крестьянская газета». Текст адаптирован и сопровождается мягким обращением к читателю: все ли тебе понятно? не ошиблись ли мы, предлагая тебе это? ты ведь еще не читал Лескова...

Щемящее и трогательное впечатление производят сегодня эти оговорки. Широкое народное признание «Левши» уже исторически подготовлено, но еще фактически не состоялось. Ручеек пробился и стремительно бежит к морю... но словно бы русла не хватает.

Выплескивается нарастающий интерес — на сцену. Туда, где страсти раздирают МХАТ-второй.

1924 год. Михаил Чехов репетирует «Петербург» Андрея Белого. В пику ему Алексей Дикий начинает работать над «Блохой».

«Почему я выбрал именно это произведение? — спрашивает Дикий много лет спустя в своих воспоминаниях. И отвечает: — Потому, во-первых, что я люблю Лескова. Люблю его национальную неповторимость, густой и сочный быт... его наблюдательность, его удивительный язык. Потому что остро ощущаю природу его юмора, то звонкого, то терпкого, то отдающего полынью. Потому что он — необычайно земной писатель и его поэзия... подсмотрена в самой гуще жизни, подслушана в народе, угадана там, где не всякому придет в голову искать поэзию...»

Во-вторых, объясняет Дикий, «„Блоха" — это материал жизнерадостный, ярко национальный, с чертами народного, площадного зрелища, материал, в корне отличный от того, к которому тянулась антропософски настроенная часть труппы (т. е. Михаил Чехов и его сторонники. — *Л. А.*)... После мистических откровений «Гамлета», после путаной символики «Петербурга», после эстетской «Орестейи», где «пиджачные» актеры пытались носить тоги и пользовать (использовать? — *Л. А.*) классический жест, — «Блоха» казалась произведением иного мира, совсем иной художественной принадлежности. Его трезвый, «низовой» реализм бил

по изыскам тогдашнего МХАТа-2 достаточно крепко и недвусмысленно.

Впрочем, — сознается А. Дикий, — все это стало ясно уже после премьеры. Она могла состояться лишь потому, что никто в театре не подозревал настоящей взрывчатой силы спектакля. «Блоха» рождалась, как очередная репертуарная «однодневка», причем так трудно, с такими муками, что в театре не было уверенности, увидит ли она вообще свет.

Первоначально, — рассказывает Дикий, — я обратился к А. Н. Толстому с просьбой инсценировать лесковский рассказ. Но он, великолепно владея русской речью, народным слогом, не знал раешника, не был знаком с традициями площадного театра. А мне нужен был именно этот стиль, отвечавший, как я считал, характеру авторского материала. То обстоятельство, что мы не договорились с Толстым, было первой неудачей спектакля. Инсценировка «Левши» состоялась, по существу, силами постановочного коллектива, к которому пришел на помощь писатель-юморист Евг. Замятин.

Потом начались неполадки с художником. Декорации должен был делать Н. П. Крымов, человек, оформлявший много спектаклей в МХТ, великолепный пейзажист, знаток русской природы и быта. Он работал с увлечением, тщательно, а эскизы представил довольно поздно, когда работа входила в решающую стадию. Эскизы были великолепные. С полотна глядела на нас русская уездная «натуральная» Тула: низенькие хатки, побуревшие крыши, серое осеннее небо, хмурые тучки, голые облетевшие деревья, на одном из них — черная намокшая ворона. Повторяю, это было прекрасно, но совсем не то, что нужно было нам.

Ведь мы мыслили себе «Блоху» как балаганное представление, лубок, почему-то высокомерно заброшенный в наше время. Все события этой смехотворной, шутейной истории как бы даны были через представления ее воображаемых исполнителей — неграмотных, бойких, веселых и дерзких народных потешников-скоморохов. Не случайно у нас вели спектакль так называемые халдеи (двое мужчин и женщина — последнюю великолепно играла С. Г. Бирман), пере-

воплощавшиеся по ходу действия то в англичан, то в лекаря-аптекаря, то в деревенскую девку Машку, то в чопорную англичанку Мерю. Весь спектакль должен был стать игровым, шутейным, пряничным, и потому мне нужны были не натуральные (фоны. — *Л. А.*), а лубочная Тула, лубочная Англия и лубочный Петербург.

Я заявил на художественном совете, — вспоминает далее Дикий, — что бракую эскизы Крымова, несмотря на их высокое качество. Был целый переполох, и меня предупредили, что в случае неудачи второго художника все издержки будут отнесены на мой счет. Я согласился, хотя у меня не было никаких денег. Зато к тому времени я уже точно себе представлял, какой художник нужен для оформления задуманного нами спектакля... Решено было обратиться к Б. М. Кустодиеву, тогда уже больному, наполовину парализованному, жившему постоянно в Ленинграде. Занятый по горло репетициями, я не мог вырваться ни на один день в Ленинград, и к Кустодиеву поехал Замятин.

Прошло совсем немного дней (почти рекордный срок для художника), и Кустодиев прислал в Москву эскизы — полутораметровый ящик, набитый сверху донизу. Когда его вскрывали, в дирекции собрались все, кто в это время был в театре. Было известно, что коллектив «Блохи» в цейтноте, что от художника теперь зависит, быть или не быть спектаклю, а переделывать — времени нет. Попал или не попал?

Затрещала крышка, открыли ящик — и все ахнули. Это было так ярко, так точно, что моя роль в качестве режиссера, принимавшего эскизы, свелась к нулю — мне нечего было исправлять или отвергать. Как будто он, Кустодиев, побывал в моем сердце, подслушал мои мысли, одними со мной глазами читал лесковский рассказ, одинаково видел его в сценической форме. Он все предусмотрел, ничего не забыл, вплоть до расписной шкатулки, где хранится «аглицкая нимфозория» — блоха, до тульской гармоники-ливенки, что вьется, как змея, как патронная лента, через плечо русского умельца Левши.

Никогда, — признается Дикий, — у меня не было такого полного, такого вдохновляющего единомыслия с

художником, как при работе над спектаклем «Блоха». Я познал весь смысл этого содружества, когда на сцене встали балаганные, яркие декорации Кустодиева, появились сделанные по его эскизам бутафория и реквизит. Художник повел за собой весь спектакль, взял как бы первую партию в оркестре, послушно и чутко зазвучавшем в унисон. Приученный еще в студийные годы (т. е. в Студии МХТ. — *Л. А.*) манкировать формой, «нейтрально» одевать спектакли, я, кажется, впервые познал, что такое принципиальное единство в театре, когда все компоненты спектакля бьют и бьют по единой цели, как безошибочно меткий стрелок.

Больше того: художник был так ярок, стиль постановки был так им угадан, что появилась опасность, как бы актеры и режиссер не оказались позади реквизита и оформления. Актеров правды, актеров школы переживания (т. е. приверженцев системы Станиславского. — *Л. А.*) нужно было «развязать», приохотить к сценическому озорству, научить «балаганить», сохраняя верность «истине страстей» в шутейных, скоморошьих обстоятельствах народной комедии. Так на последнем этапе подготовки спектакля наиболее важной стала работа с актерами. Я разрешил им на репетициях дурачиться, нарушать привычные «синтаксические» интонации, играть запятую, как точку, импровизировать...

В результате актеры в этом спектакле оказались весьма и весьма изобретательны. Их фантазия, разбуженная и подстегнутая художником, направленная режиссером в нужное русло, работала ярко и безошибочно, так что теперь восстанавливая в памяти этот спектакль, я даже не решаюсь говорить о его режиссерском решении как о своем. Больше, чем когда бы то ни было в театре, «Блоха» была плодом коллективного творчества...».

Как же выглядел этот спектакль? — итожит А. Дикий.

«Петербург — тульский, такой, о каком вечерами на завалинке рассказывает небылицы прохожий странник», — как сказано в тексте инсценировки (сделанном по спектаклю). «„Золотая рота" придворных, дряхлых старичишек, из которых то и дело сыплется

«натуральный» песок, заметаемый приставленным для этой цели дворником... Такой же «шутейной» была и Тула — маленькие, по пояс, церквушки, Левша с его гармоникой, то и дело сморкающийся в картуз, его неизменное восклицание: «Машк! А Машк! Пойдем обожаться!» Выход царских посланников... оглушительный свист и гик, удалая песня таганрогских казаков (...народная, русская, но и откровенно пародийная музыка В. А. Оранского)... Вся эта компания вылетала на сцену, оседлав деревянных с мочальными хвостами, насаженных на палки «коней»... Наконец, в санях, запряженных тройкой (а на сцене — полное лето), въезжал в Тулу сам «мужественный старик» — атаман Платов... Я ужасно любил эту роль и играл ее всегда с удовольствием...»

Наконец, А. Дикий рассказывает о самом сокровенном:

«М. А. Чехов вскоре после премьеры, оказавшейся для всей его труппы громом среди ясного неба, через И. Н. Берсенева дал мне знать, что хотел бы в порядке очередного ввода сыграть в моем спектакле Левшу. Эта новость доставила мне немало эгоистической радости. И я никак не могу теперь вспомнить, почему же сей интересный проект так и остался неосуществленным. То ли у меня, что называется, руки не дошли, то ли как раз в то время отношения между группами так обострились, что отступился сам Чехов, но Левшу он никогда не играл, хотя это был, кажется, последний плацдарм, на котором примирение могло состояться. Очень жаль... мы оба не поднялись выше личного самолюбия...»

Примирение не состоялось. Но спектакль прогремел. Сам В. И. Немирович-Данченко явился на генеральную репетицию. Он суховато сказал: «Возможно, что спектакль будет иметь успех. Но его нужно сократить на треть».

Не без колебаний Дикий последовал совету своего старого учителя, зрелище от этого, пожалуй, еще более выиграло.

А. Бенуа писал: «Это — русская ярмарка, пестрядина, «глазастые ситцы», варварская «драка красок», русский

посад и русское село с их гармониками, пряниками, расфуфыренными девками и лихими парнями».

Все так. Спектакль стал событием сезона. Но Дикий-то ставил более важную цель: он хотел найти стиль времени. Признают ли «Блоху» спектаклем современного мироощущения, или она останется очередной стилизованной безделкой «судейкинско-сапуновского толка», — вот о чем шла речь.

Ответ пришел со страниц журнала «Рабочий зритель»:

«Есть внутренняя закономерность в переходе от яда гамлетовских отрицаний к пряничной пестряди «Блохи»... Мхатовцы подходят к современности с гамлетовским отчаянием — и в то же время рисуют вчерашнее в приторно-затейливых тонах».

Дикий был потрясен этой оценкой — он прочел в ней свой смертный приговор. И не без оснований: время не признало предложенный им стиль своим. Вскоре Дикий вынужден был покинуть театр.

Но спектакль его остался в истории сцены. Более того, он фактически определил сценическую жизнь лесковского баснословия «на все времена».

Год спустя Николай Монахов поставил «Блоху» в Ленинграде. В сборнике статей, посвященных этому спектаклю, принял участие теоретик литературы Борис Эйхенбаум. Он заметил, что лесковский «Левша» — вещь «отчасти лубочная, отчасти антикварная». В устах одного из вождей «формальной школы» это было отнюдь не порицанием; напротив, Лесков в его глазах дал блестящее подтверждение торжеству «приема» и силе самодостаточной формы; он оказался нужен как мастер, в совершенстве знающий свои профессиональные секреты и справедливо «обиженный на идеологов», на тяжелых проповедников «общественно-деловой» народнической традиции. Не будем углубляться в существо концепции Б. Эйхенбаума; сейчас нам важно другое: после версии А. Дикого и серьезная литературная критика, прошедшая опыт осмысления «метельной», «взвихренной», «орнаментальной» ранней советской прозы, возвращает лесковскому «Левше» свое высокое внимание. «Мы теперь все видим иначе. Имя Лескова,

очищенное от злободневной шелухи, стало для нас новым и близким», — пишет Б. Эйхенбаум в связи с инсценировкой Замятину и Кустодиеву.

Отсюда начинается новое прочтение «Сказа» — прочтение его советской критикой. Отмечу знаменательное суждение, прозвучавшее на тогдашних диспутах вокруг замятинской «игры»: оно принадлежало литературоведу и лингвисту В. В. Виноградову, будущему академику. Сдвиг от Лескова к Замятину, — заявил он, — есть сдвиг от «профессиональной легенды» — к «народной драме», понятой вполне стилизаторски, от «эпического сказителя» — к «актеру и импровизатору», от «рабочего эпоса» — к «скоморошьему» действу.

Здесь опять-таки не место вникать в ту интерпретацию, какую будущий академик дает таким фундаментальным понятиям, как эпос и драма (в данном случае — «рабочий эпос» и «народная драма»), но эмоционально он явно уловил дух перемены. В чем же перемена? Внутренний драматизм лесковского сказа вылетел в инсценировке Замятина на поверхность — расщепился внешними ролями, «масками»; сложное и замкнутое внутри себя лесковское мирочувствование разрешилось открытыми эмоциями: бурным праздником, нервным смехом, скоморошьим выворачиванием. Можно сказать и так: то, что у Лескова просвечивало из глубины целого, — у Замятина засверкало осколками. Театры прекрасно почувствовали и передали это; а может быть, наоборот: Замятин почувствовал и сделал то, что просили театры, а театры стали делать то, чего ждал народ? Легенда уже отделилась от текста. Дикий недаром вытащил «Левшу» на сцену.

От его спектакля берет начало традиция ярких, условных, праздничных театральных воплощений «Левши».

С 60-х годов, когда интерес к Лескову резко возрастает вообще, — замятинскую «игру» ставят десятки коллективов и студий по городам и весям страны. Ставят (для «атмосферы действия» цитирую, где разыскал, «самохарактеристики» из театральных программок) в Иванове, Перми («увеселительное военно-драматическое представление... с апофеозом»), в Иркут-

ске, Харькове («сюжет не мудрен, но взят из царских времен, чтобы вы могли увидать, как изволили предки поживать»), в Пскове, в Московском областном театре («вполне осмысленный и поучительный сюжет про наших русских умельцев-туляков»). Ставят в Щукинском училище и на заводе имени Орджоникидзе в Москве, в Люблинском Дворце пионеров и в молодежной студии «Резонанс», в Московском театре мимики и жеста (занавес стилизован под лоскутное одеяло) и на Красной Пресне (в фойе — лесковские персонажи, сделанные театральными умельцами из кухонной утвари)...

Я видел «Левшу» на Красной Пресне в 1980 году. В духе этого театра жанр определен так: «спектакль-гуляние». Балаганный раек в прологе: герои «выскакивают» из «волшебного ящика», похожие на собственные чучела, выставленные здесь же, в фойе. Зрители переходят в зал — в зале ощущение простора и праздника: качаются излюбленные режиссером качели, смеются люди, сбегая в зрительный зал, ловя блоху, теребя хохочущих зрителей. Русское лукавство и взаимный розыгрыш. Левша — веселый, быстрый мужичонка, оттененный по контрасту горластыми «бой-бабами» (в этом театре два типа героинь: либо окаменевшая страдалица, либо веселая воительница с базара; так здесь — второе). Действие идет на шутках, на живой импровизации, на остротах момента, на виртуозных гимнастических номерах. Царь, в исподнем, взбегает на «трон» (трон — качели) по спинам сцепившихся мостиком подданных; в этом «обезьяньем» пробеге голыми пятками по шеям много молодого озорства и душевного здоровья, и нет ни злости, ни злорадства, ни высокомерной иронии, ни «расейского» шапкозакидательства. Лукавая игра... «осколочный» смех... и вдруг — из-под раешника — режиссерским наитием — затопляющая зал патетика: «По Дону гуляет казак молодой...» И — «Вечерний звон», покрывающий эту расшибленную, расколотую, расщепленную на кусочки, смешную реальность. Как живой водой — и срослось мгновенно! Встает ощущение неубитой, подспудно живущей за всем этим осколочным весельем, великой культуры... Я видел почти все спектакли В. Спесивцева;

«Блоха» — лучший. Через Лескова — ощущение толщи России: боль и вера, беспечный праздник и светлое страдание, живучесть и беззащитность наша...

В 70-е годы появляется новая сценическая версия лесковской легенды, написанная Б. Рацером и В. Константиновым («Притча русская про умельца тульского да про всяки чудеса, и всего на два часа»), в этом новом варианте «Левша» поставлен в Туле, Ленинграде, Горьком, Костроме, Куйбышеве, Кургане, Новосибирске, Львове, Чебоксарах, Ижевске...

Появляются музыкальные адаптации: для музкомедии, для оперетты, для балетной постановки... но это уже настолько «далековато» от Лескова, что вряд ли интересно для нашего обозрения. За исключением, пожалуй, единственной *телевизионной* версии 1973 года, когда Левша протанцевал свою партию на ленинградском голубом экране и немедленно исчез после газетной рецензии «Осторожнее с классикой!». Нерешительность телевидения, насколько мне известно, более «Левшу» не трогавшего, заслуживает раздумья. Все-таки театральные интерпретации этого сюжета держатся на свободной импровизации, на живом общении актеров и зрителей через линию рампы. «Застылость» отснятого на пленку представления, в сочетании с загадочным молчанием гигантской телеаудитории, лишенной немедленной обратной связи, — все это, видимо, удерживает авторов «балаганных», «скоморошьих», «раешных» и «шутовских» спектаклей от попыток завоевать для «Левши» комнатный экран. Видимо, не случайно и то, что большой кинематограф за сто пять лет существования этого сюжета (из которых 90 лет существует и кино) только один раз подступился к «Левше», и только в мультипликации, хотя кинематографисты, по обыкновению, клялись, что этот сюжет буквально создан для кино, и удивлялись, что экранизаций нет.

Не все, видимо, зависело от желаний кинематографистов: И. Иванов-Вано еще молодым художником, выпускником ВХУТЕМАСа, в середине 30-х годов подал в кинокомитет заявку на мультфильм по «Левше»,

но лишь тридцать лет спустя ему удалось «пробить» эту идею и сделать ленту. Иванов-Вано за это время успел стать старейшим мастером и войти в энциклопедию в качестве одного из зачинателей советской мультипликации.

В 1964 году мультфильм «Левша» с успехом прошел по экранам. Опытный режиссер постарался удержать стилистику ленты в одном ключе, хотя три художника, занятые в картине, вносили каждый свое, и разнобой все-таки ощущался: большею частью в противоречии ярких, колористически «изобильных» фонов — фигурам первого плана, выполненным в суховатой графике. Этими фигурами, их четкой и тонкой «гравюрностью» определился общий тон картины. Сдержанная филигрань фильма явно противостояла той безудержной, чрезмерной, фонтанирующей образности, которая, с легкой руки Кустодиева, стала каноном театральных интерпретаций «Левши». К тому же и техника, в которой мультфильм сделали (движение силуэтов, вырезанных из ватмана и заштрихованных, как в старинной книге), была новой для нашей мультипликации: в шестидесятые годы она впервые обратилась у нас к взрослому зрителю; диснеевский наив, безотказно действовавший на детскую аудиторию, здесь уже не работал: адресуясь к искушенному ценителю, И. Иванов-Вано представил себе книголюба и стилизовал ленту под «иллюстрации». Оттолкнувшись от театра, кинематограф немедленно прислонился к книге.

Любопытно, что один из художников фильма, студент ВГИКа А. Тюрин впоследствии сделал серию книжных иллюстраций к «Левше».

Рассмотрим книжные иллюстрации. В отличие от сцены и экрана, здесь и большое богатство, и большое разнообразие.

Начинается с виньеток. В первом издании (1882) — анонимная заставка с ангелочками, не имеющая к содержанию рассказа ни малейшего отношения; в конце — гравюрка в стиле учебника ботаники: кузнечик в траве; видимо, имеется в виду блоха. Оформление странное, если учесть, что Лесков, большой знаток и

Иллюстрация К. Лебедева. 1927 г.

ценитель изобразительного искусства, по свидетельствам современников, любил сам подбирать виньетки к своим изданиям.

Был он знаком и с Николаем Каразиным, который дал серию рисунков к изданию 1894 года. Штриховые миниатюры, аккуратные, «подобранные», в меру экспрессивные, в меру смешные, слегка напоминающие Боклевского, но помягче, послабее. Стандарт того времени, без малейшей попытки передать стилистическую уникальность текста.

Затем — известное уже нам «окно» в два десятка лет: «Левша» не издается и не иллюстрируется.

Затем — 20-е годы.

Константин Лебедев: плакатные рисунки в стиле окон РОСТА. Трехцветная обложка для «крестьянского» издания 1927 года. Мгновенная узнаваемость типов: вот жандарм, вот царь, вот мужик... Любому понятно.

Николай Купреянов: «Молодогвардейское» издание 1931 года — тот же стиль, но доведенный до блеска. Разгонистый штрих, мощная заливка, рисунок броский, словно бы нетерпеливый к выписыванию деталей; главное — контраст мощи, силы — и жалкой обреченности мужичонки... Ясность агитплаката.

Дмитрий Митрохин: «академический» лесковский том 1931 года. Мерцающий, «пастельный» перелив цветной литографии; только приглядевшись, видишь тройку, казаков и Левшу, скрюченного у их ног... Стиль другой, но принцип тот же: рассказ Лескова — точка приложения вне его существующего графического стиля.

Потом стиль бледнеет: в холодных «станковых» композициях Ивана Овешкова, иллюстрировавшего репрезентативный однотомник 1937 года, в бесконечной череде зализанных «детгизовских» заставок и картинок 40-х годов: Ю. Ворогушин, С. Суслов, Ю. Петров, он же Г. Петров... Один Юрий Кискачи в тощеньком «военморгизовском» издании 1944 года попытался дать графическую концепцию: под народный лубок времен войны с Наполеоном, но «бисерные» рисунки его были слишком робки, чтобы сломать школьное иллюстраторство.

Иллюстрация Н. Купреянова. 1931 г.

Иллюстрация Н. Купреянова. 1931 г.

Сломал и отменил его Николай Кузьмин в 50-е годы. Знаменитый, в 1955 году вышедший том «Левши» с его рисунками, повторенными потом во многих переизданиях, возродил интерес художников к рассказу.

...Легкий, летящий, «смеющийся» штрих, чуть тронутый цветом. Кое-где чувствуется народная картинка, кое-где — иллюстрации Гюстава Доре к «Гаргантюа» или «Мюнхгаузену», но более всего — сам Кузьмин, в свое время блистательно оформивший «Евгения Онегина» в стиле рисунков Пушкина. «Лесковский» штрих у Кузьмина другой: озорной, неожиданный, резкий, но по сути добрый. Ощущение какого-то струящегося теплого воздуха вокруг фигур туляков. Придворные шаржированы: сияют, как елочные игрушки... Впоследствии, в начале 60-х годов, Н. Кузьмин усилил акценты: царь и двор стали отвратительнее, Левша — жальче, цвет активней, реминисценции из народной графики явственней. Я думаю, это не улучшило серии. Но общий тон сохранился: переливчатое, пересмеивающееся, озорное лесковское «узорочье». Впервые индивидуальный графический стиль не приложен к рассказу извне, а как бы рожден самим текстом, в который вошел художник, чтобы пережить «изнутри» его события.

В 60-е годы выпускает три свои работы Татьяна Шишмарева: броские, выразительные, лаконичные рисунки, проникнутые острым и эмоциональным, но отнюдь не «школьным» отношением к «добрым» и «злым» героям. В следующем десятилетии свое прочтение «Левши» предлагают в своей серии Кукрыниксы. Эта серия широко известна, увенчана медалями и премиями. Стиль авторов узнаешь в ней моментально: рисунки «наэлектризованы» саркастической экспрессией; лесковский сюжет пережит, как и у Кузьмина, «изнутри», но резче, злее... Как удачно заметил один критик, здесь художники уязвлены за Левшу, так что чувствуется почти личная их обида; при гневном, «щедринском» поставе пера Кукрыниксы легко нашли своим чувствам стилистическое решение, подсказанное скорее многолетней работой в сфере политической карикатуры с ее ненавистью к объекту, чем проникновением в дух лукавого лесковского письма.

Рисунок Н. Кузьмина

В начале 70-х годов демонстрирует свою серию кинохудожник Аркадий Тюрин, известный нам по мультфильму. В 1973 году «Гознак» выпускает его работы в роскошном библиофильском издании. Изобразительная фантасмагория: русский лубок соединен с европейской гравюрой, геральдическая эмблематика — с кубистским рассечением объемов, гобелен — с напористым плакатом эпохи военного коммунизма, прихотливый штрих портретного шаржа — с бисерной прорисовкой фонов (пашня, листва «дерев»). Все смешано, сцеплено, все весело, все празднично. Главный вопрос не в том, *что* изображено, а в возбужденном заполнении листа рисунком; художник взаимодействует не с тем или иным героем, а с лесковским «узорочьем» в целом.

Вот серия старого уральского мастера Льва Эппле, оформившего подарочное свердловское издание «Левши» 1974 года. Нежные, «промытые» цвета; «детская» штриховка; наивные, под лубок, портретные характеристики: синеглазые отроки и бравые генералы; стилизация кулис и откровенно театральная «разводка» фигур в дворцовых сценах. Все с улыбкой. И герои, и ситуации взяты невсерьез, но художник всерьез и благоговейно созерцает рассказ как произведение искусства: «ткань» виднее «сути», прием виднее предмета.

Две работы Ильи Глазунова в лесковском шеститомнике середины 70-х годов. Пейзаж Дворцовой площади, по которой везут Левшу. Но могли бы и не везти: суть не в Левше, а в самом пейзаже. Столп Александровский, купол синего неба, простор, солнце — державная патетика мирозданья. Портрет Левши: тонкие губы аскета, острый подбородок, неопределенный взгляд в себя. Лесковское «узорочье» бледнеет перед патетикой самого лица.

Ощущение такое, что художники 70-х годов, несколько разведенные в разные стороны такими предшественниками, как Кукрыниксы и Кузьмин, — дают разброс графических манер и никак не решат проблемы собственно «лесковского» почерка. Прелестен лист Бориса Семенова для «Юношеской библиотеки Лениздата» в 1977 году: Николай I с блохой в руках рассматривает ее на свет; рядом Левша, сияет, сунул палец в рот. Рисунок шутливый, тонкий, артистичный, уравновешенный... но не «лесковский».

К 80-м годам, однако, «почерк» все более устанавливается. Работы графиков, появившиеся в изданиях юбилейного 1981 года, почти все мечены интересом к «узорочью». Характерно, что П. Пинкисевич, работающий как раз в манере противоположной, в грубоватом следовании реальности, «шершавой натуре», — в пятитомнике 1981 года «Левшу» не проиллюстрировал вовсе, — не потому ли, что «Левша» является оселком «узорочья» и требует того же от художника?

Образцом такого нового почерка может служить «Левша», проиллюстрированный для издательства «Радуга» Георгием Юдиным.

Острый, точный, иронически подробный, иногда откровенно смешной рисунок. Огромное количество выписанных вещей и вещиц: молоточки, проволочки, пружинки, щипчики, гвоздики... орел на штофе около спящего Платова, кресты на ленте у царя Николая, заплата на шубейке у Левши, волосики на животе черта, выплывшего из пучины моря, в котором выписаны завитки волн.

И еще: пушки, трубы, пики, знамена, шашки... Точка зрения *наивного оружейника.* Точка зрения *самого Левши,* как если бы тот взялся нарисовать все это: многословный восторг простецкой души, а вторым планом — улыбка художника. Все раскрашено и раззолочено, как в сказке или в лубке, — но не стилизация под лубок, а скорее ироническое с ним взаимодействие.

Добрая улыбка делает Г. Юдина продолжателем кузьминской линии и оппонентом Кукрыниксов, у которых осевой эмоцией был сарказм. Но и от мягкого Кузьмина Юдин далеко уходит — в остроту шаржа, в иронию, даже в некоторый эпатаж. Вам, конечно, есть что рассматривать в этих богатейших, бисерно населенных листах; но иногда цветовая пестрядь и — особенно — золотые блестки и кляксы кажутся чрезмерными, вызывающими; в юдинском «Левше» нет того, что пленяет меня в его монументальных программных листах, посвященных «Запечатленному ангелу» и «Леди Макбет...», — сдержанности тона, затаенности духовной тревоги. Здесь все так «чересчур», с таким размахом-разгулом... И застенчивость кузьминская утеряна. Однако что есть, то есть: юдинская серия — ярчайшее выражение того иронически-простецкого, ярко-узорочного стиля, в котором воспринимают «Левшу» художники 80-х годов.

Лейтмотив графического сопровождения «Левши» в 80-е годы — именно это «узорочье», искусное простодушие. Обложка Ю. Коровкина для магаданского однотомника — Левша об руку с «генералом»: оба гладкие, глянцевые, облизанные, словно с игральных карт. Серия В. Теплова в красноярской брошюре: «неумелый», «юношеский» рисунок, с заваливанием фигур в плотную кучу и густой «грязной» штриховкой; кое-где

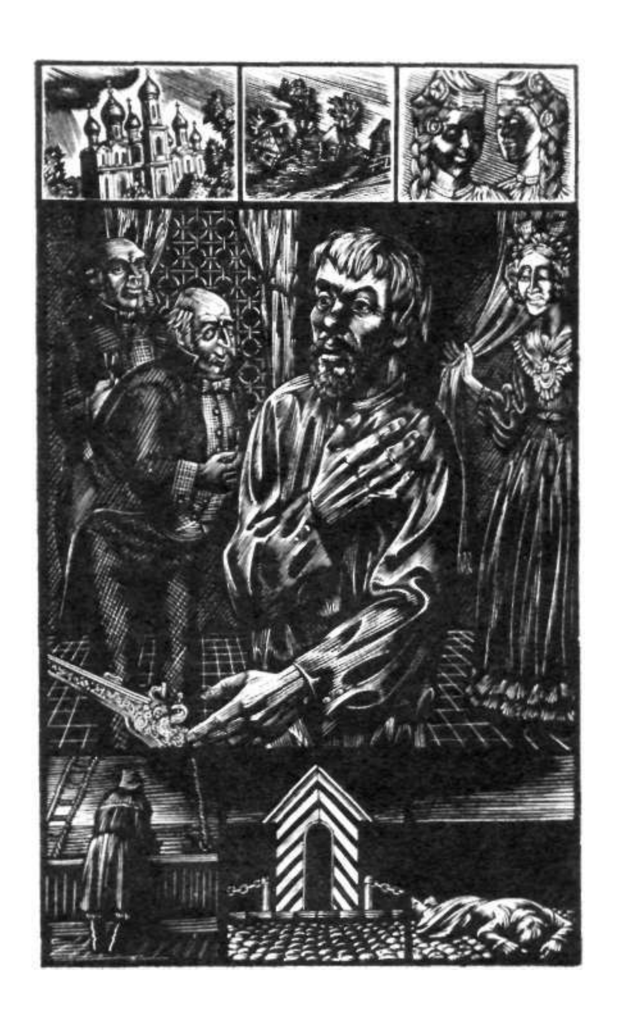
сквозь дурашливое «мазанье» пробивается измятое, скошенное лицо избитого Левши — возникает острая жалость. М. Бочков, иллюстрирующий брошюру петрозаводскую, тоже работает «под ребенка»: синим-синё аглицкое море, от платовского чубука дым каракулями, физиономия Левши «раскрашена»: ах, ах, мы ничего не знаем, ничего не ведаем! А. Сухоруков, обложка брошюрки калининградской: три мужичка в заплатах и узелках, волосатенькие, добрые, лукавые, шкатулочка в руках... и эти «ничего не ведают»...

Выделяется серия Игоря Година, сделавшего однотомник Лескова для издательства «Детская литература». Экономный штрих, вроде бы мешковатые силуэты, как бы «помятая» фактура (волочатся по земле ноги Левши, которого тащат два солдата), но много изящества, много тепла и юмора, много любви к лесковскому тексту. И никакой ни к кому ненависти.

Общее впечатление — тяга к наиву. Нет ни кукрыниксовской уверенной правоты, ни глазуновской патетики; скорее от Кузьмина идут, от доброй шутки... И почти у всех — «давление формы», и потому несвобода: то ли на лубок равнение, то ли на детскую руку, то ли еще на что-то давнее и наивное (Косенков — на икону с клеймами), но исходят из того, что раз Лесков, то ничего нельзя сказать просто, а все — «вот эдак», чтоб чувствовалось: вон какую мы вам вещь преподносим!

(И ведь о том же говорит, тем же ожиданиям отвечает тонкое щегольское литье на одной из колонн лесковского мемориала в Орле).

А у Косенкова — чтобы закончить с иллюстрациями — лист организован, как старопечатная доска; главная «картинка» окаймлена малыми клеймами. Кое-где художник прямо цитирует предшественников: Платов дан так, что вспоминаешь веселую манеру Кузьмина, Николай Первый заставляет вспомнить злой штрих Кукрыниксов. Но тем ярче в гравюрах Косенкова его собственное отношение к тексту: он не играет с Лесковым, но как бы всматривается в него, словно в старинную бесценную реликвию. Поражает лицо Левши, открытое и доверчивое. И сам этот темноватый, лишенный всякого щегольства и заискивания перед совре-



Гравюра Ст. Косенкова

менным зрителем, «старый» гравюрный стиль. Словно из-под трех столетий, из какой-то допетровской глубины встает истовая, двужильная и загадочная Русь пращуров.

Так ведь и Лесков — оттуда...

Мы подошли к книгоиздательской судьбе великого лесковского рассказа.

Начнем с изданий зарубежных.

Что Лесков вообще переведен на все основные языки мира, неудивительно: в зарубежной славистике он давно стоит рядом с Толстым и Достоевским, и там его никогда не приходилось извлекать из небрежения. Замечательно другое: интерес именно к «Левше».

Когда Карл Греве в 1888 году задумал переводить Лескова для ревельского немецкого журнала, Лесков предупредил: «„Блоха" чересчур русская и едва ли переводима». В одном из следующих писем: «Здешние литературные немцы говорят, что если Вы переведете „Левшу", то Вы, стало быть, „первый фокусник"». И еще: «С „Левшой и блохой" трудно Вам будет справиться. Тут знания немецкого просторечия недостаточно. Что Вы сделаете с созвучиями и игрой слов?.. Конечно, что-нибудь выйдет, но общего тона такой вещи передать на ином языке нельзя».

«Левша» — классический пример непереводимого текста. И тем не менее... если составить таблицу предпочитаемости лесковских произведений для зарубежных издателей — я по-прежнему делаю это на основе каталогов «Россики» во Всесоюзной государственной библиотеке иностранной литературы, — то «Левша» отстает только от «Очарованного странника» (что понятно) и идет вровень с «Леди Макбет Мценского уезда», опережая «Соборян» и «Запечатленного ангела» (что уже весьма любопытно!).

Любопытно и другое: немецкий «приоритет» в интересе к этой вещи статистически подкрепляется на протяжении десятилетий: начиная с берлинского семитомника Лескова 1905 года и по сей день каждое четвертое зарубежное издание «Левши» — немецкое. Следом — югославы...

Качество переводов — тема щекотливая. В поле зрения нашей критики как-то попало нью-йоркское издание 1943 года («Харпер энд Роу»); обнаружилось, что переводчики-адаптаторы, в соответствии с ожиданиями американского потребителя, приставили к рассказу «хэппи энд»... Но это случай курьезный. Куда существеннее те «созвучия и игра слов», о которых предупреждал Лесков. Это надо анализировать специально, и тут нужны узкие специалисты. Отмечу одно: трудности не отпугнули, а мобилизовали мастеров. Достаточно сказать, что «Левшу» переводили: на польский язык — Юлиан Тувим, на немецкий — Иоханн фон Гюнтер, на сербскохорватский — Йован Максимович, на английский — Уильям Эджертон...

Теперь вернемся на родину и завершим картину векового бытования «Левши» в умах и душах справкой об отечественных его изданиях в советское время.

С 1918 года он издан более ста раз. Общий тираж, накопленный за шестьдесят семь лет, миллионов семнадцать. Расчленим эту цифру по одному формальному, но небезынтересному признаку. Существуют издания, когда «Левша» входит в то или иное собрание Лескова. Назовем такие издания «включенными». И есть издания собственно «Левши» или «Левши» с добавлением других рассказов, но так, что именно «Левша» вынесен на титул. Назовем их «титульными». Соотношение включенных и титульных изданий и есть показатель предпочитаемости данной вещи в общем наследии классика. Так вот, для «Левши» это соотношение беспрецедентно: один к одному. То есть *каждое второе* издание «Левши» продиктовано интересом не просто к Лескову, а именно и специально к данной вещи. В этом смысле у «Левши» в лесковском наследии конкурентов нет.

Теперь — по десятилетиям.

Двадцатые годы (включая книжечку 1918 года): пять изданий; около 50 тысяч экземпляров.

Тридцатые: восемь изданий; около 80 тысяч.

Сороковые: семнадцать изданий; более миллиона экземпляров (война! русские оружейники... любопытно,

что с войны интерес к «Левше» резко возрастает и на Западе).

Пятидесятые: шестнадцать изданий; более двух миллионов экземпляров.

Шестидесятые: пятнадцать изданий; около 800 тысяч (малые тиражи — в республиках: «Левшу» активно переводят на языки народов СССР).

Семидесятые: пятнадцать изданий; около трех миллионов экземпляров.

Восьмидесятые, первая половина: тридцать пять изданий; в среднем по четверть миллиона, но есть и два миллионных; а всего за пять лет — около девяти миллионов экземпляров.

Когда я писал эту главу для первого издания книги, в Киеве, в Печерской лавре, работала выставка прикладного искусства. Один из стендов был уснащен увеличительными стеклами: демонстрировались изделия знаменитого украинского умельца — типичного «Левши», ставшего инженером медицинской «мелкоскопной» техники Миколы Сядрыстого. Например, электромотор величиной с рисовое зерно. И другие вещи, совершенно необходимые в современной медицине. Почетное место на стенде занимала блоха. Натуральная блоха, разве что проспиртованная для сохранности. Она лежала на мраморной подставке под увеличительным стеклом.

Блоха была *подкована.*

Писатель Геннадий Комраков во время войны мальчишкой работал на оборонном заводе. И познакомился там с тульским виртуозом, мастером слесарного дела, которого все звали дядя Ваня. Однажды дядя Ваня увидел у парня на тумбочке книжку «Левша». Дальнейшее Комраков слово в слово воспроизвел в газете «Известия» сорок лет спустя, 21 сентября 1983 года.

Дядя Ваня сказал:

— Зря голову забиваешь. На нас, тульских металлистов, напраслину возвели.

— Но ведь писатель похвалил мастеров! — не понял тот.

— Обидел кровно. А в народе, толком не разобравшись, думают: похвалил.

— Но как же...

— А вот так! — обрезал дядя Ваня. — Зачем они ковали блоху?

— Хотели сделать как лучше...

— Кому? Стальная блоха аглицким мастером для чего была сделана? Для того, чтоб плясала, услаждая людей своим необыкновенным свойством. А подкованная без точного расчета, она только ножками сучила — плясать разучилась. И выходит, как ни крути, земляки мои испортили заморскую диковину. Умение свое применили во вред изделию.

Малый остолбенел. На всю, можно сказать, жизнь задумался. Самое время и нам задуматься. На сей раз не о Лескове. А о ясном уме русского рабочего человека, умении его видеть суть сквозь словесные узоры. Куда лучше литературных критиков.

Но долг критика повелевает мне войти в круг. Я читаю рассказ. Не по «легенде», летящей вперед текста, а вот просто: раскрываю текст и читаю «ничего не знающими глазами». Как если бы он только что появился.

Разумеется, я раскрываю первоначальный и необрубленный вариант, то есть начинаю с «Предисловия».

И конечно, я не верю в «оружейничью легенду», не верю ни в блоху, ни в шкипера, ни в подковки, ни в сам сюжет. Мне даже, пожалуй, все равно, подкуют или не подкуют, «посрамят» или не «посрамят». Я улавливаю, что игра не в этом. Всем своим читательским сознанием, обкатанным литературой XX века, я настраиваюсь не на сюжет, а на тон. На обертона. И с первой строчки меня охватывает противоречивое, загадочное и веселое ощущение мистификации и исповеди вместе, лукавства и сокровенной правды одновременно. «Я *не могу сказать,* где именно родилась легенда», — пишет Лесков, и это *не могу* в устах всемогущего рассказчика сразу заряжает меня двумя разнонаправленными ожиданиями — и оба оправдываются! Не надо быть сверхпроницательным читателем, чтобы уловить иронию в том, как Лесков интонирует рассказ о по-

срамлении англичан, однако в откровенно ироническом и даже несколько глумливом обещании выяснить «некоторую секретную причину военных неудач в Крыму» нельзя не уловить и странную для этого веселого тона боль и серьезность. Читатель XIX века, не привыкший к такого рода полифонии, вполне мог воспринять ее как двусмысленность (испугавшись этого, Лесков и снял зачин), — однако читатель двадцатого века, протащенный историей через такие «амбивалентные» ситуации, какие и не снились девятнадцатому, — готов созерцать «обе бездны», открывающиеся в «Левше»: и бездну безудержной, напропалую рвущейся веселости, и бездну последней серьезности, что на грани смерти. И все это вместе. Разом. Нераздельно и неслиянно.

Эта вибрация текста между фантастическим гротеском и реалистичнейшей точностью составляет суть художественного ритма. Когда «валдахины», «мерблюзьи мантоны» и «смолевые непромокабли» уже ввергли вас в атмосферу карнавальной фантасмагории, и автор только что с удовольствием шарахнул вас по голове «Аболоном полведерским», и вы видите, что по кунсткамере меж «бюстров» и монстров шествуют не люди, а заводные куклы: Александр и Платов, — первый вдруг поворачивается ко второму и, дернув того за рукав, произносит весьма натурально:

— Пожалуйста, не порть мне политики.

Словно в одной из глав «Войны и мира».

Легенда о тульских мастерах городит перед нами геркулесовы столпы выдумки: бревном опрокидывают крышу, кричат: «Пожар!!», падают без чувств от вони в избе, летят от города к городу с дикой, «космической» скоростью, но... *проскакивают* по инерции станцию на сто «скачков» лишних, — словно в реальном повествовании с инерцией, ну, скажем, как если бы Илья Ильич Обломов, замечтавшись, прозевал бы шлагбаум...

Трезвейшая реальность спрятана в самой сердцевине безудержного словесного лесковского карнавала. И выявляется она — в неожиданных, уже по «Запечатленному ангелу» знакомых нам сбоях сюжетной логики. Надо бы мастерам идти в Москву, ан нет, пошли к Киеву... А если вы поверили, что в Киев, так тоже нет,

потому что не в Киев, а в Мценск, к святителю Мир-Ликийских. Но если вы настроились узнать, что за таинство свершилось с мастерами у Николы, то опять-таки зря, потому что это «ужасный секрет». Логика рывками обходит сокровенное, обозначая, очерчивая его. Это и мистификация, и истина: реальность выявляется, но окольно, обиняками, «навыворот».

Реальность народного дарования, растрачиваемого впустую и на пустое.

Реальность того ощущения, что при всей пустоте и бессмысленности подвига Левши, в результате которого английская блоха, как правильно заметил дядя Ваня, *плясать перестала,* и, таким образом, минимальный смысл всего дела вывернулся наизнанку и вышел абсурдом, — все-таки умелость, талант, доброта и терпение, в этот конфуз вложенные, реальны. Они — почва и непреложность.

И вот интонация Лескова-рассказчика тонко и остро колеблется между отталкивающимися полюсами. С одной стороны, отчаянная удаль, отсутствие всякой меры, какой-то праздник абсурда: таскают за чубы? — хорошо! разбили голову? — давай еще! Чем хуже, тем лучше: где наша не пропадала!.. И вдруг, среди этого лихого посвиста — какая-нибудь тихая, трезвая фраза, совсем из другого ряда, *со стороны:*

— Это *их* эпос, и притом с очень «человечкиной душою»...

«Человечкиной». Странное словцо: тихое, хрупкое, робкое какое-то. Совсем не с того карнавала: не с «парата» питерского и не из той вонючей избы, где все без чувств пали. И вообще, пожалуй, не с карнавала, а... из мягкой гостиной в провинциальном дворянском доме. Или из редакции какого-нибудь умеренно-гуманного журнала, воспрянувшего с неуверенным человеколюбием в «либеральные годы».

Так и работает текст: отсчитываешь от веселой фантасмагории — натыкаешься на нормальный человеческий «сантимент», отсчитываешь от нормальной чувствительности — и вдруг проваливаешься в бездну, где смех и отчаяние соединяются в причудливом единстве.

В 60-е годы Лесков был, как мы помним, — «пыл-

кий либерал». И хотя отлучили его тогда «от прогресса», — никуда этот пласт из его души не делся. Только в сложнейшем соединении с горьким опытом последующих десятилетий дал странную, парадоксальную фактуру души, полной «необъяснимых» поворотов.

Так ведь и Толстого объяснить не могли! — как же это гениальная мощь романа о 1812 годе соединяется в одной судьбе с отречением от «мира сего»?

И Достоевского не вдруг переварили, — хорошо М. М. Бахтин подсказал объясняющий термин: «диалогизм», *назвав* по имени загадку «амбивалентной» художественной действительности.

Неистовый Лесков был взыскан талантом для сходных задач. В планиметрическом времени своего века он ввязывался в бесконечные драки и терпел злободневные поражения — но чутьем великого художника чуял подступающую драматичную смену логики. Он не пытался осмыслить ее ни в плане всеобщей практической нравственности, как Толстой, ни с позиций теоретического мирового духа, как Достоевский. Лесков был писателем жизненной пластики, и новое мироощущение гнуло, крутило и корежило у него эту пластику.

Дважды два получалось пять, подкованная блоха не плясала, заковавший ее мастер выходил героем, благодарные соотечественники разбивали ему голову — на абсурде всходила загадка народной гениальности и, оставаясь абсурдной, обнаруживала непреложный, реальный, бытийный смысл.

Косой, убитый Левша был реален: его бытие оказывалось непреложней частных оценок.

Лескова спрашивали: так он у вас хорош или плох? Так вы над ним смеетесь или восхищаетесь? Так это правда или вымысел? Так англичане дураки или умные? Так вы — *за* народ или *против* народа? Вы его восславить хотели или обидеть кровно?

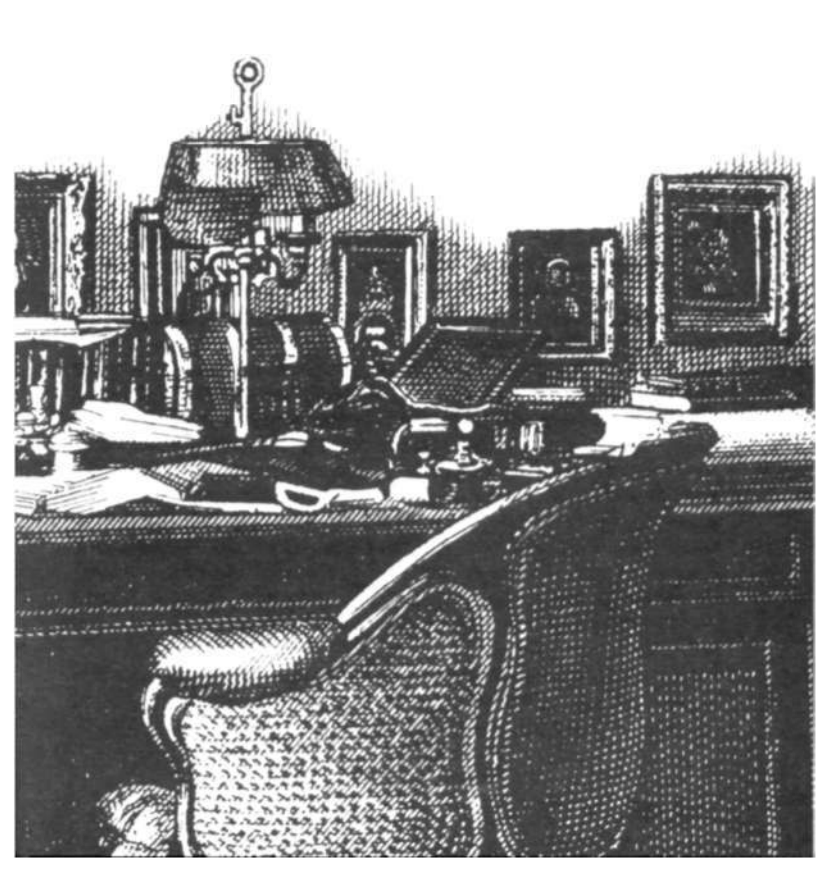
Он не находил, что ответить. Стрелки зашкаливали.

«Рудное тело», сокровенно заложенное в его маленький рассказ, кидало стрелки в разные стороны.

И это же «рудное тело» сквозь столетие вывело «Левшу» из ряда побасенок и баснословий и поставило на самый стрежень русской духовной проблематики.

Глава 7

Воскрешение «ТУПЕЙНОГО ХУДОЖНИКА»



Все знают этот рассказ, но никто ничего не знает об этом рассказе.

История крепостного парикмахера, «тупейного художника», бежавшего со своей возлюбленной от злого помещика, живет в нашем читательском сознании с детства. Она, эта история, несменяемо лежит в фундаменте начитанности вот уже пяти поколений — и вместе с тем мы не знаем, как писался этот рассказ, откуда брал и как преображал автор свой материал, что при этом чувствовал. В переписке Лескова и в его публицистике, где можно найти множество разнообразных авторских признаний касательно его любимых произведений, где есть целые защитительные речи по поводу «Некуда», пронзительные признания о «Леди Макбет...», любовно сохраненные подробности из истории «Соборян», «Левши» и «Запечатленного ангела», — «Тупейный художник» обойден молчанием. Разумеется, для окончательного об этом суждения нужно, как минимум, полное собрание сочинений, но ведь и по трем сотням опубликованных писем можно кое о чем судить: сравнительно с другими шедеврами, «Тупейный художник»... то ли забыт, то ли пренебрежен, то ли прикрыт тайной: только то о нем и известно, что в *нем самом* написано. Рассказ старой няни о крепостном театре времен ее молодости. Некоторые подробности об этом самом театре — знаменитом театре графов Каменских. Ну, еще дата написания, точная, выставленная под заглавием: «Светлой памяти благословенного дня 19-го февраля 1861 года», — стало быть, ровно двадцать два года спустя написано: в феврале 1883-го. Вот все.

В этом кругу и крутятся комментаторы. Единственное, что могут добавить к рассказанному Лесковым, — это что театр Каменских за 37 лет до Лескова был описан у Герцена в «Сороке-воровке». В остальном, докапываясь до фактической основы произведения, литературоведы вот уж полвека пересказывают само лесковское произведение, да с такой доверчивостью, что сын писателя, Андрей Лесков, вынужден был как-то их несколько и охладить, засвидетельствовав (в примечаниях к однотомнику 1945 года), что старая Любовь Онисимовна могла и не нянчить детей в доме

Лесковых: реальность и предание в рассказе перемешаны; что там «взаправду», а что «миром сложено», — уже и не различишь.

Фактическая сторона дела постепенно все более подтверждается.

Литературовед Николай Чернов, автор книги о писателях-орловцах, рассказывал мне, что разыскал в одном орловском архиве списки актеров, крестившихся во время оно в орловской церкви, — там оказалось имя *Любовь Онисимовна.*

В опубликованных в 87-м томе «Литературного наследства» набросках к роману «Соколий перелет», начатому и оставленному Лесковым в самом начале 80-х годов, действует «нянька *Любовь Анисимовна...* из отставных актрис Каменского театра».

Зная приверженность Лескова к «былям времени», мы можем быть уверены, что в основе «Тупейного художника» лежат... предания о фактах. Дело, однако, в том художественном соотношении, которое найдено здесь фактам и преданиям.

Именно это и сам Лесков внушает читателю в своей характерной лукавой манере. Он пишет: «При котором именно из графов Каменских» произошли события: то ли при генерал-фельдмаршале Михаиле Федотовиче, убитом крепостными за жестокость, то ли при его сыновьях, — «я с точностью указать не смею» (!). «В каких именно было годах — точно не знаю»... Какой именно государь проезжал через Орел в ту пору: Александр Павлович или Николай Павлович, — «не могу сказать». Читатели, знающие эту манеру Лескова, вряд ли ошибутся в том, что именно означают подобные оговорки; они означают: *не хочу сказать.* По верному наблюдению Бориса Бухштаба, откомментировавшего лесковский рассказ для шеститомника 70-х годов, — Лесков *намеренно путает* лица и даты, сбивая точность, и это нежелание точности весьма необычно у писателя, всегда бесстрашно точного в документальной основе своих картин (за что нашивал он, как мы помним, характеристики от «фотографа» и «стенографа» до «пасквилянта» и «шпиона»). Так что некоторый мифологический туман в «Тупейном художнике» как бы

соединяется с некоторым туманом вокруг него: с тем молчанием, каким этот рассказ окружен в лесковских автокомментариях. Словно сам автор не придает ему значения. Словно не рассчитывает на интерес. Словно не очень-то надеется на внимание.

Косвенно это подтверждает история публикации: «Тупейный художник» отдан в малосущественный для литературы орган, полное название которого звучит так: «Художественный журнал с приложением художественного альбома», — издание скорее для любителей живописи и графики, чем для любителей чтения. Впрочем, у этого издания было одно важное для Лескова достоинство: оно не подвергалось предварительной цензуре.

Вообще говоря, Лесков за долгие годы отверженности привык помещать свои вещи в третьеразрядных органах, с которыми его в душе ничего не связывало. Его сотрудничество в «Художественном журнале» было кратковременно: за пару месяцев до «Тупейного художника» он поместил там рассуждения о расколе (повод — одно из полотен В. Перова), а месяц спустя после «Тупейного художника» — заметку из сферы иконоведения.

На этом закончилось эфемерное участие Лескова в эфемерном журнале, недолго просуществовавшем и руководимом довольно бесцветным художественным и литературным критиком Николаем Александровым (а начинал Александров, между прочим, в славном «Современнике» и ядовитой «Осе» и как раз в ту пору, когда и сам Лесков начинал в «Библиотеке для чтения» под именем Стебницкого).

Удивительно не то, что «Тупейный художник» попал в столь маловажный орган печати *. Удивительно то, что рассказ, похоже, для этого органа и был предназначен.

Помните начало?

---

* Этот журнал, впрочем, вошел в историю русской журналистики — тем, что здесь впервые в России были напечатаны фотографические снимки; но уж тут Лесков решительно ни при чем.

«У нас многие думают, что «художники» — это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею... У других людей не так: Гейне вспоминал про портного, который «был художник»... Не было ли чего-нибудь в таком же необычайном художественном роде и на Руси? Мне кажется, что было, но не знаю, как об этом подумают другие...»

Типично лесковский «коварный» заход, по касательной выводящий к теме, ибо рассуждение о том, можно ли назвать художником парикмахера, — не самый прямой путь к рассказу о любви двух крепостных и о зверстве их помещика. Ложный посыл нужен Лескову для создания художественного объема и тональности лукавого сказывания; а вот *содержание* зачина явно адресовано «Художественному журналу» и должно привязать текст к «профилю» издания. Не странно ли? Принципиальные свои вещи Лесков писал без такой примерки, а печатал — где брали. С узким адресом делались вещи «ближнего прицела»: журнальные и газетные заметки на злобу дня. Похоже, что перед нами второй случай. Что Лесков шел от органа печати и лишь с этой целью поднял из «семейных памятей» рассказанный няней случай. Возможно, конечно, что у него при этом возникли и более далекие планы: «Тупейный художник» был объявлен как начало цикла «Рассказов из жизни вольных художников», но цикл не состоялся, и мы не можем судить, насколько эта реклама имела под собой почву. Рассказ остался одиночным. И ни разу не попытался Лесков после «Художественного журнала» издать его отдельно или в сборнике: ни в один из трех суворинских выпусков «Повестей и рассказов» 1887 года не вставил (это еще до первого Собрания сочинений), ни в «Очерки и рассказы» 1892 года (уже после Собрания) — никуда, где «Тупейный художник» *мог бы* появиться. Да и в Собрание он вошел при обстоятельствах драматичных... но об этом ниже.

Так это издательское небрежение — не от одного ли корня с тем молчанием, которым обойден этот рассказ в автокомментариях Лескова? Ведь и критика

1883 года ни словом не обмолвилась о «Тупейном художнике»...

Чтобы вовсе не заметили, не прочли, не знали, — в это я никогда не поверю. Не тот автор! Тем более что на протяжении всего 1883 года журналы отнюдь не упускают Лескова из виду. И роман «Некуда» уже отнюдь не заслоняет в глазах критиков все прочие писания Лескова (как в тени этого романа проскочила когда-то незамеченной «Леди Макбет...»). На сей раз отношение к Лескову и достаточно внимательно, и достаточно объективно. И все же...

Вот сюжеты, в которых предстает Лесков журнальной критике с февраля по декабрь 1883 года, то есть в те самые месяцы, когда она *должна была бы* откликнуться на появление «Тупейного художника».

Сюжетов — три.

Во-первых, это выход сочинений Павла Якушкина, куда издатели включили воспоминания о нем десятка литераторов. Журнал «Дело», отрецензировавший этот том в конце 1883 года, из всех воспоминателей выделил именно Лескова и оснастил рецензию обильными выдержками из его очерка о Якушкине. При этом выражения вроде «обычная г. Лескову талантливость» идут в журнале «Дело» как сами собой разумеющиеся. Правда, Николай Шелгунов (статья подписана «Н. Ш.») и в прошлом обходился с Лесковым сравнительно мягко, а все же знаменательно: прогрессивная критика, в свое время отказывавшая Стебницкому не только в звании *порядочного* писателя, но просто в звании *писателя,* — двадцать лет спустя великодушно вернула ему «талантливость». Расстановка сил явно обновилась: заметим, что Павел Якушкин, столь тепло обрисованный Лесковым, — видный народник.

На якушкинский том откликнулись и «Отечественные записки» и тоже сослались на Лескова. А именно на то место, где он говорит о *постепеновцах* и *нетерпеливцах* эпохи 60-х годов. Этот пассаж журнал Салтыкова-Щедрина откомментировал со сдержанным недовольством: «...так г. Лескову угодно называть наших тогдашних консерваторов и прогрессистов».

Но главное высказывание «Отечественных записок»

о Лескове в этот момент связано с другим сюжетом: с только что появившимся письмом Лескова в «Газету Гатцука». В письме Лесков объясняет свой отказ продолжать роман «Соколий перелет», тринадцать глав которого Гатцук успел напечатать. «В романе, — объясняет Лесков, — должны были выступить на свет... многие и многие из лиц, известных публике по роману «Некуда», который...» — обратите внимание на нижеследующий оборот — «...который в одной из критических заметок г-на П. Щ. был назван «пророческим». Во многом действительно намеченное в том романе совершилось как по писаному...» — Дипломатично прикрывшись мнением П. Щебальского (что в глазах «прогрессистов» могло лишь усугубить издевку), Лесков не удерживается от соблазна напомнить последним о старых счетах. И даже в том, как он *отказывается* сводить счеты, предостаточно яду: говоря о невозможности продолжить линию «Некуда», Лесков намекает отнюдь не только на цензуру, но еще более на «партийные давления» в литературе; взамен *серьезного* чтения он обещает ублажить читателей чем-нибудь «интересным» на тему: «влюбился и женился» или «влюбился и застрелился».

От имени «прогрессистов» перчатку поднимает Н. Михайловский.

«Есть у нас писатель, Н. С. Лесков, — с иронической торжественностью напоминает он читателям. — Когда-то, под псевдонимом Стебницкого, он занимался беллетристическим изобличением разных «измов», но потом оставил эту тему и перешел к изображению, иногда очень талантливому (! — *Л. А.*), быта нашего духовенства...»

Изложив далее мотивы, по которым Лесков отказался продолжить свою «изобличительную» линию в «Сокольем перелете», — Михайловский вскользь уточняет: «Я не знаю «Сокольего перелета», но знаю «Некуда». Этот роман представляет отчасти фотографию, отчасти пасквиль и насквозь проникнут тою обличительною тенденциею, которою ныне блещут романы «Русского вестника» и которая в ту пору была еще новинкой».

Пассаж, достойный преемника Писарева. Однако времена переменились, и Михайловский в старые споры не углубляется. Он сразу переводит разговор на новые задачи. И что знаменательно: на новом этапе он склонен использовать Лескова в роли... пусть пассивного, но союзника. До чего мы дошли, иронизирует апостол легального народничества, даже роман вроде «Некуда» теперь создать невозможно! Не будем, милостивые государи, ждать, пока возопиют камни, если уж г. Лесков возопил. А уж он-то, г. Лесков, будучи несравненно талантливее (! — *Л. А.*) своих собратьев (по «Русскому вестнику». — *Л. А.*), мог бы десятками плодить романы на тему «влюбился — застрелился», — однако, видите, с какой неохотой он это делает...

Николай Михайловский с помощью Лескова решает здесь, разумеется, *свою* публицистическую задачу, но интересно другое. Интересна позиция народнической критики относительно Лескова. Критики уверены, что из-под его пера может выйти одно из двух: либо пасквиль в духе «Некуда», либо какая-нибудь «пустяковина». Третьего не дано. Заметить «Тупейного художника» при такой установке мудрено. А ведь статья Постороннего (так подписывал Михайловский в «Отечественных записках» свои обзоры) появилась в апреле 1883 года — как раз тогда, когда «Тупейный художник» должен бы рецензироваться.

Власти оказались прозорливее критиков, и с этим связан третий сюжет, в котором Лесков обсуждается тою весной в журналах. Уж власти-то давно уловили, что изображение «быта нашего духовенства» (признанное Н. Михайловским как «иногда очень талантливое») решительно несовместимо с государственной службой. Десять лет назад, как мы помним, Лесков, измученный нуждой и литературной загнанностью, использовал успех «Запечатленного ангела» и пробился в министерство народного просвещения. Карьеры он не сделал, конечно. Более того, его писания все время раздражали начальство. «Мелочи архиерейской жизни» переполнили чашу. Беспокойному чиновнику был предоставлен выбор: либо служба, либо литература.

Он выбрал литературу. Развязка наступила как раз в феврале 1883 года — Лескову предложили «подать прошение» (в переводе на современный язык: уйти по собственному желанию). Лесков отказался (в переводе на современный язык: вам надо, вы и увольняйте). Министр Делянов, не привыкший к подобным демаршам, спросил: зачем вам нужно *такое* увольнение, Николай Семенович? Лесков ответил: для некрологов: моего и... вашего! — и оборвал разговор.

Конечно, он побеспокоился, чтобы *такая* отставка не прошла незамеченной: дело попало в газеты и довольно живо обсуждалось.

«Отечественные записки» откликнулись вскользь, найдя эту историю не очень интересной.

«Вестник Европы» высказался подробнее. Он все это счел со стороны Лескова ловкой саморекламой и изобразил удивление: зачем такое надо автору, и без того весьма известному? — на что разъяренный Лесков немедленно ответил, что «Вестник Европы» делает вид, будто не понимает, что произошло.

А может, и правда, не понимали? Ни Стасюлевич, ни Михайловский, ни Шелгунов? Это ведь *потом* стало ясно, что именно от «Тупейного художника», который был написан в *дни отставки,* а опубликован в *разгар скандала,* — что именно от этого маленького рассказа идет дело к «Зверю» и «Чертовым куклам», к «Полуношникам» и «Загону», к повестям и рассказам 90-х годов, в которых открыто и явно развернулся Лесков против «начальства», — идет дело к цензурному гону, к катастрофе с шестым томом Сочинений, к последним вещам, так и оставшимся в столе...

Но ведь и потом, когда все это стало ясней ясного, — внимание критики оказалось притянуто к самым последним бунтам неистового еретика. Рядом с ними история тупейного художника, замордованного при крепостном праве, как-то затерялась. В обширном предисловии к первому Собранию сочинений Лескова (где в 1890 году «Тупейный художник» единственный раз автором был прижизненно переиздан) Ростислав Сементковский не обронил о рассказе ни слова. Отвечавший ему обширной статьей Михайловский — тоже

ни слова. Михаил Протопопов в знаменитой статье «Больной талант» — ни слова. И никто: ни Александр Скабичевский в гневной статье «Чем отличается направление в искусстве от „партийности"», ни Семен Венгеров в сочувственной статье для брокгаузовской энциклопедии 90-х годов, ни он же — двадцать лет спустя — для второго издания Брокгауза и Ефрона, ни Львов-Рогачевский в словаре «Гранат» в 1913 году — нигде, никто, ни единого слова об этом рассказе!

Для характеристики того незнания, каким уже в начале нового века был окружен трижды изданный к тому времени в Собраниях лесковский рассказ, — последний пример.

В 1925 году Николай Евреинов *переиздает* в Ленинграде свою книжку «Крепостные актеры». Глава о театре Каменского в Орле пестрит цитатами из «Тупейного художника». Это, кстати, не очень корректно: историку театра опираться на художественное произведение как на источник, — но дело не в том; главное — такая опора в 1925 году воспринимается как нечто само собой разумеющееся: театр Каменского без картин из «Тупейного художника» невообразим!

Хорошо. Открываем *первое издание* книги Евреинова: Санкт-Петербург, 1911 год... Рассказ Лескова — не упомянут! В 1911 году Евреинов его не знает. Может быть, даже и не слыхал о нем.

Между 1911 и 1925 годами происходит то, что никем не замеченный рассказ становится одним из самых признанных произведений хрестоматийного, всенародного чтения.

Точка поворота — 1922 год. «Тупейный художник» выходит в петроградском издательстве «Аквилон».

Вот она у меня в руках, эта тоненькая книжечка, с которой все началось.

«Настоящее издание отпечатано в 15-й государственной типографии (бывшей Голике и Вильборг) в марте 1922 года под наблюдением В. И. Анисимова в количестве 1500 экземпляров».

Бумага хорошая, гладкая, с кремовым оттенком — излюбленная художниками «Мира искусства», — взята,

наверное, еще со старых складов. И в типографии, не так давно национализированной, еще помнят прежних владельцев. Однако разруха успела уже поприжать старых мастеров: печатать приходится *под наблюдением...* Печать бледновата; или краска некачественная досталась — времен военного коммунизма? Впрочем, хорошо, четко смотрятся эмблемы и буквицы; тут чувствуется и школа, и рука мастера: книгу оформил Мстислав Добужинский.

В заставках и буквицах Добужинский «привычен»; критики, всецело поддерживая его в традиционной четкости рисунка, будут добродушно шутить: на обложке могильный крест, опрокинутая лира, две театральные маски, окровавленный нож и кнут — рассказ можно не читать: и так все ясно... Четыре полосные иллюстрации, напротив, вызовут у критиков сомнения: неверный, прерывистый, короткий штришок «скобочками», тревожный, растрепанный, колеблющийся, покажется смутным и «сумятным»... Но именно листы Добужинского войдут в историю русского искусства. Эти тяжелые затылки сиятельных зрителей на первом плане, а из-за них — там, вдали — легкий, эфирный, трепещущий мир сцены — мир искусства. Этот хрупкий декор — рамка-рампа — распахнутые часы в доме предателя-попа, в часах — по оси листа — спрятавшаяся дрожащая Люба, а справа и слева — орущие преследователи... А вот страшная физиономия в зеркале: графов брат, приказавший Аркадию побрить его; на столе — пистолеты: порежешь — убью!.. И, наконец, знаменитый прыжок в окно: Аркадий с Любой на руках — два тела, вытянувшиеся по диагонали листа, два летящие ангела, овеянные романтическим шлейфом волос, и опять этот штрих, этот нежно дышащий, робко струящийся штрих, эти волосяные «скобочки», чуть тронутые тушевкой, — мотив обреченной тонкости...

Нескольким поколениям иллюстраторов «Тупейного художника» дал Мстислав Добужинский решения: сюжетно-композиционные, чтобы разрабатывать, и содержательно-эмоциональные, чтобы опровергать.

Текст лесковский в издании 1922 года напечатан

Художник М. Добужинский

Художник М. Добужинский

не без вольностей; убрали посвящение: «Светлой памяти благословенного дня...»; убрали эпиграф — погребальную песнь: «Души их во благих водворятся»... Последующим издателям эти маленькие вольности послужат прецедентом, те начнут вырубать главами и «адаптировать» текст... но об этом ниже.

Нам еще не раз придется возвращаться к первому аквилоновскому изданию: оно-то и подожгло интерес к затерянному в Собрании сочинений лесковскому рассказу в разных концах культуры.

Возможно, что и в разных концах света.

Я не решился бы утверждать, что именно аквилоновская книжечка открыла «Тупейного художника» европейским издателям и переводчикам: во Франции, например, этот рассказ еще в 1906 году вышел в лесковском однотомнике. Однако любопытно: в 1922 и 1923 годах в Мюнхене появились подряд два перевода. Один — „Der Haarkünstler" З. фон Вегезака, другой — „Der Toupetkünstler" И. фон Гюнтера. Можно предположить, что первый более волен, второй более буквален, дело не в этом... *два* перевода одновременно! Очевидно, «Аквилон» все-таки *открыл* немцам «Тупейного художника». При тогдашних интенсивных русско-немецких культурных связях это вполне правдоподобно; вспомним, что Горький в 1923 году предпринял издание лесковского трехтомника именно в Германии.

За следующие полвека лесковский рассказ, естественно, появляется в составе лесковских собраний и сборников на всех основных языках мира. И все же он отстает от других шедевров: от «Левши», «Леди Макбет...», «Запечатленного ангела» и «Соборян», не говоря уже об излюбленном на Западе «Очарованном страннике». И еще: издания сплошь включенные; титульных почти нет; отдельных еще меньше: по каталогам Библиотеки иностранной литературы — всего два (в 1950 году вдруг обнаружился особый интерес к «Тупейному художнику» в Белграде и Варшаве).

Не берусь судить о том, почему для западной души страдания бедных русских влюбленных оказались несколько менее интересны, чем странствия русского бо-

Художник М. Добужинский

гатыря Ивана Флягина или фокусы русского левши-оружейника, — может быть, оттого, что историй первого рода на Западе и своих хватало? Пусть на этот вопрос ответят специалисты-зарубежники, а мы вернемся в родные пределы. Ибо у нас-то, в родных пределах, действительно начинается процесс знаменательный: из безвестности «Тупейный художник» сразу переходит в хрестоматийность.

Спусковой эффект налицо: «Аквилон» привел в действие мощную издательскую машину. Год спустя «Тупейного художника» выпускает «Красная новь»; еще два года спустя — московский Госиздат; в 1928 году рассказ выпущен Госиздатом ленинградским, год спустя — повторен там дважды. Пять отдельных изданий за семь лет! — плюс еще одно, 1926 года, где «Тупейный художник» включен в «Избранные рассказы», — не просто неслыханная интенсивность, не просто фантастическая степень предпочитаемости (пять к одному) — нет, больше: ощущение такое, что читательская аудитория, внезапно открывшая для себя лесковский рассказ, не может насытиться.

При этом с текстом не церемонятся. С легкой руки редакторов «Аквилона», выкинувших посвящение и эпиграф, теперь вырубают всю первую главу, слишком, видать, мудреную (про «художников»); а начинают прямо со второй: «Моего младшего брата нянчила высокая, сухая, но очень стройная старушка, которую звали Любовь Онисимовна. Она была из прежних актрис бывшего орловского театра графа Каменского...» Рассуждение о сыновьях графа тоже выброшено, вместе с некоторыми другими подробностями. Зато все слова, которые могут показаться непонятными, объяснены, причем не в сносках, а прямо в тексте, в скобках. Текст набирается аршинным шрифтом. В конце книжечки — вопросы. «Как жилось крепостной дворне у графа Каменского?» (хочется ответить хором: плохо жилось!). «Как поступил поп, к которому убежали Аркадий и Любовь Онисимовна, чтобы тайно обвенчаться?» (плохо поступил!). «Почему Лесков так странно кончил свой рассказ?» Тут посложнее: имеется в

виду, что Аркадий, вместо того, чтобы запалить графское имение, пошел на царскую службу и был впоследствии похоронен с почестями. Не надеясь, что читатели сообразят ответ сами, на третий вопрос отвечают издатели: Лесков-де был дворянин, отсюда и фальшь, а рабоче-крестьянских писателей, чтоб всю правду написать, в ту пору еще не было...

Надо отдать издателям должное: имя Лескова с обложки в этих книжечках снимается. Оно остается только в титуле, мелко, «косвенно»: «по Н. Лескову». Зато крупно набрано: «С РИСУНКАМИ». С чьими — неизвестно: народу это, надо думать, неважно, а художники, занятые в таких изданиях, не страдают от авторского самолюбия. Лишь в третьем издании 1929 года один объявлен: Дмитрий Пичугин. Простецкие «картинки», пересказывающие то, что в тексте, зализанные и вместе аляпистые: «чтоб дураку понятно». А между прочим, большею частью — по тем сюжетным схемам, которые нашел и разработал Добужинский.

Но тиражи, тиражи! 12 тысяч. 35 тысяч. Наконец, 150 тысяч.

В тридцатые годы стотысячные тиражи — уже норма. Правда, тип издания меняется: шрифт уменьшен до нормального, рисунки убраны. Нередок гриф: «Для начинающего читателя». Начинающий читатель, стало быть, растет. Такие отдельные издания регулярно выходят до самого начала войны. После войны «Тупейный художник» отдельно уже не выходит — вплоть до юбилейного 1981 года, до двухмиллионной детгизовской брошюры с рисунками Епифанова-младшего. Но неизменно и постоянно — «включается». Это уже совершенно новый издательский подход. Лишь в одном отношении он напоминает 20-е годы: издания сплошь и рядом — «с рисунками».

Добужинский «поджег» художников. Вослед ему три крупных мастера дали свои версии лесковского рассказа: Кустодиев, Митрохин, Купреянов.

Борис Кустодиев вослед Добужинскому вынес «на обложку» брадобритие под пистолетами. Добавил иронии в острый штрих. По бокам повесил красные

Иллюстрация Н. Купреянова. 1931 г.

Иллюстрация Н. Купреянова. 1931 г.

занавески — намек на занавес. Рисунок окрасился тем, чего не было у Добужинского, — здоровой улыбкой.

Дмитрий Митрохин взял у Добужинского другой сюжет — похищение возлюбленной. Быстрым карандашом проштриховал снег, тронул синим, тронул красным — и бросил в этот снег прямо из саней парочку — тонкие ножки из-под пышных мехов, губки бантиком... «провокационная сентиментальность»! — уже не улыбка, а острый смех, едва сдерживаемый.

Николай Купреянов (предваряя излюбленный сюжет позднейших иллюстраторов: Аркадий, Любу завивая, шепчет ей на ушко «Увезу!») уже не сдержал хохота: ернически грубый штрих, кляксовая заливка — две куклы с выпученными глазами отыгрывают интригу и страсть...

От мечтательности Добужинского, перед грубой реальностью трепетавшего, ничего не осталось: все три художника сняли мечтательность смехом.

Кустодиев не успел опубликовать свою обложку (меченная 1926 годом, она сохранилась в материалах Литературного музея). А Митрохин и Купреянов опубликовались: оба в 1931 году. Однако мало повлияли на следующих иллюстраторов: те пошли от Дм. Пичугина. Начиная с овешковских замороженных композиций, на три десятилетия воцарился в массовых изданиях «Тупейного художника» скрупулезно-реалистический, иллюстративный тип картинки с детски-ясным противопоставлением хороших (то есть красивых) Аркадия и Любы — плохим (то есть уродливым) графам Каменским.

Растопила этот лед Татьяна Шишмарева (ее рисунки, появившиеся в 1965 году, впоследствии переиздавались и дорабатывались). В мягком женственном штрихе сопоставление рыл и лиц несколько ослабло: возникло ощущение общего эстетического «воздуха», овевающего тех и этих. Появился прекрасный, полный горечи и сочувствия портрет *старенькой* артистки — впервые этот столь важный у Лескова человеческий образ вышел в иллюстрациях на первый план, потеснив возлюбленную куколку-красавицу.

В сущности, от прежнего стереотипа уходят в 60-е

годы все художники. И Михаил Таранов, грубоватым, «небрежным» рисунком снявший школьную зализанность и возвративший иллюстрациям *улыбку.* И Борис Семенов, изобразивший брадобритие под пистолетами в лукавой манере бытового рисунка, не чуждого крестьянскому юмору (оба издания вышли в Ленинграде, в 1965 и 1966 годах). Взаимодействуют уже не с сюжетом, а с текстом, с «литературным памятником». Отсюда — путь к цирюльно-театральному *натюрморту* Епифанова-младшего на обложке детгизовского издания. И к гравюрной четкости другого ленинградца, Павла Алексеева (в саранском издании): монстр и праведник перед тем, как начать брадобритие, спокойно и величаво позируют перед вечностью. И к балетному изяществу, с которым исполняет соответствующую заставку Н. Корнилова. И к скользяще-плывущему штриху, в котором В. Алешин дает танцующую сильфиду через край зеркала, а в зеркале отражается монстр.

Впрочем, П. Пинкисевич в лесковском пятитомнике 1981 года пытается как раз преодолеть ту щегольскую изысканность рисунка (либо щегольскую грубость его), которая по традиции как бы свидетельствует в книжной графике о лесковском «узорном письме». У Пинкисевича «Тупейный художник» — не прециозная «штучка» в стиле XVIII века, а реальная история, происходящая с обыкновенными людьми. Локоны и оборки не скрывают весьма «узнаваемых» лиц; от разряженной куколки перед зеркалом к высокой статной старухе на кладбище ведет ясная линия характера, да и нет никакой куколки, и вообще нет «театра», каковой художники обычно воспроизводят посредством сильфид и м о н с т р о в, — лесковский текст Пинкисевич прочитывает как просто и эмоционально мыслящий реалист, а не как стилизатор художества. И оппозиция здесь видна твердая: иконописности, узорочью, ностальгии.

Более всего это оппозиция — Глазунову.

У Глазунова — четыре листа в шеститомнике 1973 года. Иконописность, узорочье и ностальгия.

Портрет Любы: вскинутые брови страдалицы на

Иллюстрация И. Глазунова

круглом, обведенном «златыми власами» славянском лице, срифмованном с краем циферблата (что Любу сейчас извлекут из убежища и потащат на расправу, это мы *знаем* — от Лескова, но не от Глазунова).

Прогулка со старой няней. Тоненький мальчик в малиновом сюртучке; зелень кладбища; стройная няня; за мерцанием дерев — мерцание золотого купола. Светлая печать и умиротворение.

А вот и брадобритие. Черно-белая техника. Графов брат похож на утомленного умного купца. Художник за его спиной благообразен и спокоен; кажется, здесь есть намек на автопортрет.

А вот тройка посреди снегов. С птичьего полета,

под просторным русским небом — и утло ей под этим небом, и тихо, и прекрасно... Черно-белый рисунок: перо с мягкой глубокой подтушевкой и с ясными, сияющими штрихами, словно *процарапанными* во мгле.

Это Добужинский для «Белых ночей» нашел когда-то такую технику. Он называл ее — «граттография».

Вернемся к началу 20-х годов.

Экран «поджигается» раньше, чем сцена: в 1923 году Александр Ивановский (сорокалетний неофит кино, оперный режиссер, еще недавно презиравший экранные зрелища, а затем «совращенный» Протазановым, прошедший у него школу и воспринявший от него твердую веру в спасительную роль экранизаций из русской классики, так что будущие биографы Ивановского назовут его: «главный экранизатор» нашего кино) получает назначение в «Севзапкино» и прибывает из Москвы в Петроград. Идея Ивановского — вернуть в кино театральных актеров — вызывает бурное сопротивление коллег. Что касается предложенного Ивановским конкретного сюжета, здесь сомнений нет: ставить он будет «Тупейного художника». Обсуждают сценарий. Помещик-крепостник, являясь на репетиции с арапником (!), хлещет оплошавших актеров; на сцене зала развешаны «ряды» арапников, кнутов и батогов. В финале, страшась бунта, изверг бежит из имения; звучат «негодующие крики дворовых». Что до криков, а также до коллекции кнутов и батогов, тут же пускаемых в дело, это проходит на ура, а вот финал коллеги отвергают. Так просто отпустить негодяя нельзя, это не пройдет, он должен понести наказание! Подумав, Ивановский пишет новый финал: крестьяне поджигают имение, и помещик гибнет в огне. Вот это пойдет.

Остается уговорить актеров. Кондрат Яковлев, старый александринец, прочтя сценарий, простодушно спрашивает: «Очень уж граф у вас злодей — неужто в нем человека нет?» Яковлев в себе не уверен, «рожу богомерзкую» изобразить берется, но опасается, что «добрые глаза» выдадут.

Уговорили. Сыграл.

Актеры публике понравились, — дипломатично подытожил Ивановский. Лесков его мало заботил; бывшего оперного режиссера волновало другое: переварит ли кинематограф театральных актеров?..

Через несколько лет лесковский сюжет еще раз попал в руки оперного режиссера, на сей раз не бывшего, а настоящего: Андрей Петровский поставил в Большом театре оперу Ивана Шишова. Опера называлась «Тупейный художник». По словам рецензентов, спектакль остроумно соединял николаевский ампир и русское барокко с мещанским лубком, выявляя таким образом «единение» дворянства и купечества с царской властью. В финале слышался набат, и небо озарялось: горела подожженная восставшими крестьянами усадьба. Спектакль, поставленный весной 1929 года, выдержал 21 представление. В историю советского искусства он вошел как не очень успешная, но в принципе здоровая попытка продолжить линию «русской бытовой оперы» (позднее сказали бы: реалистической) и преодолеть фантастику и вагнеризм (позднее сказали бы: формализм). Дмитрий Шостакович, заметим, как раз тогда выпустил свой фантастический «Нос» по Гоголю и уже вчитывался в «Леди Макбет Мценского уезда»...

Драматический театр запоздал еще на несколько лет. Лишь в 1934 году репертком предложил режиссерам «Тупейного художника» в инсценировке Евгении Карповой (положительно ничего не могу сообщить об этой фигуре, кроме того, что у Е. Карповой была еще одна пьеса под названием «Муж»). «Тупейный художник» в ее исполнении начинается репликой «Ой, не могу!» (стон больной артистки, которую должна заменить Любовь Онисимовна) и кончается тем, что графские дворовые, настигнув дерзких беглецов у попа, отнюдь не волокут их на расправу, а, сагитированные Аркадием, ударяются вместе с ним и Любой в «вольный Хрущук». Ставить все это охотников не нашлось.

«Народная драма» Александра Ульянинского, написанная в ту же пору, оказалась счастливее: ее успели несколько раз поставить перед войной, а в середине 50-х годов возобновили, и под названиями «Крепост-

ные актеры» и «На волю!» она довольно широко прошла по провинциальным театрам. Поставил ее, между прочим, и Орловский театр, ведущий свою родословную «от графов Каменских». Графы в пьесе несли заслуженное наказание. Аркадий на сцене действовал намного удачливее, чем в лесковском рассказе: он бежал из-под стражи. Что же до Любы, то заботу о ней брал на себя балетмейстер-француз: видя в Любе великую артистку, он добивался для нее вольной. Дело срывалось опять-таки из-за господ: Люба сходила с ума, узнав, что Аркадий убит на постоялом дворе... кем же? бывшим графским дворецким! В *дворецкого* был переделан лесковский *дворник* (не исключено, что и по созвучию слов).

На театре инсценировок больше не было, а кинематограф к «Тупейному художнику» вернулся. Сначала — украдкой (экранизируя «Сороку-воровку», Коварский и Трахтенберг в 1958 году кое-что добавили Герцену от Лескова, не указав, впрочем, источника). Затем в 1971 году Илья Авербах, тогда молодой режиссер, поставил «Тупейного художника» с молоденькой Еленой Соловей в главной роли. Фильм назывался «Драма из старинной жизни». Авербаха заботили две вещи. Во-первых, театральная фактура и вообще «старинная жизнь», которая у Лескова прошла фоном или осталась «за кадром». И, во-вторых, потаенные мечты о воле («сны»), которые лесковскую героиню, как известно, мучают, — в кино они должны реализоваться пластически. Первое Авербаху удалось вполне: критики отметили тональность Рокотова и Боровиковского в портретных планах Елены Соловей. Второе удалось не вполне: не хватило режиссеру ни размаха, ни широты, ни наивности, с какими проталкивали лесковских героев к бунту отчаянные интерпретаторы 20-х и 30-х годов. У Авербаха вольнолюбие вышло какое-то сдавленное, под сурдинку. Для кинематографа начала 70-х годов, прощавшегося с молодыми правдоискателями предыдущего периода, элегическая печаль была вполне характерна и даже трогательна; но с лесковской неистовостью и горечью она мало соприкасалась. Уж скорее — с той хрестоматийной традицией, которая за

полвека прочно пристала к «Тупейному художнику». Ибо как ни воздушно, как ни печально, как ни сказочно уходила в туман Любовь Онисимовна в финале фильма, — она все-таки уходила в «вольный Хрущук». На волю! — как это и предписано было ей по всем хрестоматиям.

Телевидение, по счастью, не зависело ни от старых, ни от новых кино-театральных прочтений, оно прочло рассказ заново — то есть прочло непосредственно Лескова. Буквально: это был не «спектакль», а чтецкое исполнение Натальи Гундаревой, простое, чистое по стилю и сдержанное, как писала критика. То есть без поиска козлов отпущения, без «завивки локонов» и без страстей, зажигающих усадьбы. Наталья Гундарева рассказывает, что «ужасалась объему» предстоявшей работы, но все ж согласилась, сочтя, что «у нее есть долг Лескову». Какой долг? Может, Воительницу *недоиграла* в студенческие годы в Щукинском училище, а может, Катерину Измайлову *не так* сыграла у Гончарова? Не это важно. Важно, что взяла Лескова не через плоскую хрестоматийность, а из первых рук. Важно, что пережила его. Важно, что нам отдала пережитое: просто, чисто и сдержанно.

Вот я и думаю: хрестоматийное освоение лесковского рассказа прошло успешно. Духовное его освоение, похоже, еще и не начиналось. Но начнется неизбежно. Рассказ у всех на памяти. Он издан раз семьдесят... впрочем, разделим «эпохи». Одно дело — послереволюционное и предвоенное десятилетия, когда «Тупейный художник» выходил преимущественно отдельными дешевыми изданиями «для начинающего читателя». И другое дело — положение, установившееся с середины 40-х годов. Теперь отдельные издания редкость; их все (плюс те, где «Тупейный художник» соединен с другими произведениями Лескова, но на титул все же вынесен) можно пересчитать на пальцах одной руки. Зато в общие сборники Лескова «Тупейный художник» вводится непременно. Исключения крайне редки. Я могу назвать за полвека только *одно* издание Лескова,

куда «Тупейный художник» не вошел, по понятным мне мотивам: в 1979 г. издательство «Современник» соединило в «Избранном» «Соборян» и «Запечатленного ангела», прицел был на жизнь духовенства, «Тупейный художник» сюда не шел ни с какого боку... разве ради разоблачения попа, что спрятал Любу и Аркадия, а потом выдал? И еще — за шестьдесят семь советских лет — *два* издания, куда лесковский рассказ не вошел по причинам, мне непонятным: «Рассказы» в «Библиотеке „Огонька"» 1940 года и «Рассказы», изданные в Москве в 1954 году. И в 80-е годы еще раз пять не включался. Зато *включенных* изданий после 1945 года под семьдесят! Отношение включенных к титульным — десять к одному (для сравнения: «Левша» — один к одному). То есть рассказ входит в некий обязательный минимум, в некий само собой разумеющийся круг чтения, который мы усваиваем с детства, а потом к нему не возвращаемся.

С детства же мы усваиваем пропись (цитирую критика 1938 года): «чудесный рассказ Лескова... знакомит нас с отвратительными проявлениями помещичьего произвола».

Есть это у Лескова?

Есть.

Более того, Лесков *усиливает* разоблачительное, антикрепостническое, или, как он сам бы сказал, «потрясовательное» звучание своего рассказа, когда в конце 1880-х годов дорабатывает его для первого Собрания своих сочинений. Он вписывает отдельные слова и детали, вроде бы не очень существенные. Однако дополнения бьют в одну точку. Вот пример — здесь и дальше я повсюду выделю то новое, чего не было в первопубликации «Художественного журнала» и что появилось в шестом томе Собрания:

«Под всем домом (графа Каменского. — *Л. А.*) были подведены потайные погреба, где люди живые на цепях, как медведи, сидели. Бывало, если случится когда идти мимо, то порою слышно, как там цепи гремят и люди *в оковах* стонут. *Верно, хотели, чтобы об них весть дошла или начальство услышало, но началь-*

ство и думать не смело вступаться. И долго тут томили людей, а иных на всю жизнь».

Под «завитками и локонами» романтической истории о противозаконной любви парикмахера и актрисы четко прописывается сюжет кристально-прозрачный, стеклянно-хрупкий; этот сюжет словно отполирован поколениями рассказчиков; характеры, в нем действующие, по-своему абсолютны и в добре, и в зле: добрые влюбленные бегут от злодея, злодей их настигает, а потом возмездие настигает и злодея.

Отсюда четкая формула: «Старого графа наши люди зарезали».

«Наши люди» — определение несколько условное: семидесятилетний фельдмаршал был убит своим личным лакеем, казачком, которого подбила на это дело старикова любовница, приходившаяся мальчику сестрой; сделать это ей помог чиновник, желавший устранить соперника и вступить с этой женщиной в «интересные отношения». Барская «краля» и чиновник подкупили мальчишку, и тот зарубил старика топором в роще, во время объезда. Желающие могут прочесть об этом в старом биографическом словаре, но особой классовой ненависти они из этой истории не выудят, хотя, конечно, граф был жесток и актеры страдали. В реалистическом и философском романе такой сюжет мог бы открыть совершенно иные пути — удар топором высек у Достоевского «Преступление и наказание», выстрел в гроте вызвал к жизни «Бесов»... Для «стеклянно-ясного» сюжета нужно было другое, и Лесков твердой рукой извлек нужное ему: «Фельдмаршала Михайлу Федотовича крепостные убили за жестокость».

Критики, сопоставлявшие антикрепостническую тенденцию этого рассказа и вообще оппозиционную линию Лескова в конце его жизни — с тем антинигилизмом, который был всем так памятен по первым его романам, иногда говорили, что Лесков по ходу жизни «полевел» и что его позиция изменилась. Говорили, что он проделал путь, обратный общепринятому: обычно-де люди в молодости бывают радикальны, в старости — консервативны, Лесков же — наоборот. В чем-де и состоит его уникальность.

Это неправильная точка зрения. Уникальность Лескова не в том, будто он сменил позицию, а в том, что в эпоху повальной смены позиций он *сохранил* позицию с поистине фантастическим упрямством. Эпоха обошла его «справа». Если в 1865 году он отбивался от тех, кто был радикальнее его, то в 1889 году, когда основная масса либеральной интеллигенции действительно перевалила к благонамеренности или охранительству, Лесков оказался на левом фланге. Но, в сущности, он был просто верен себе. Он никогда не присоединялся к большинству: вот в этом умении держать свою линию и не бежать за толпой он был действительно «антик» и уникум. Отсюда — человеческая (а значит, и художественная) *окраска* его позиции. Эта окраска важней прагматики его воззрений: по прагматике он был все-таки типичный сын своего времени — если понимать под воззрениями не смену мод и направлений, а нечто более прочное: русское гуманистическое сознание XIX века. Лесков и был гуманистом XIX века: безусловным сторонником социального прогресса и конституционного развития, противником чиновной тупости и церковного обскурантизма, защитником законности и терпимости. Он был, что называется, настоящим «русским интеллигентом», правда, с «неинтеллигентской» крутостью в отстаивании однажды взятого принципа. И, конечно, одно это никогда не сделало бы его знатоком России и великим ее писателем, а сделало его таковым то высшее знание, то чутье, которым он прозревал истину *сквозь* свои умеренно-либеральные воззрения.

В «Тупейном художнике», этом кристально-ясном шедевре позднего Лескова, гениальное знание просвечивает сквозь четкую и типичную для русского демократа антикрепостническую тенденцию. Рассказ глубже тенденции.

Вспомним решающий излом сюжета: Аркадий Ильич, получивший на царской службе офицерский чин и вернувшийся выкупать Любовь Онисимовну, шлет ей записочку. Она, сжигая записочку, молится о нем, потому что «хотя он и писал, что он теперь офицер, и со крестами и ранами, однако я никак вообразить не

могла, чтоб граф с ним обходился иначе, чем прежде. *Просто сказать, боялась, что его еще бить будут».*

Выделенная фраза дописана для Собрания сочинений и делает свое дело, но глубинная суть рассказа не в ней.

Суть в том, *от чего* погиб Аркадий Ильич.

Так кто же окончательно подрубил Любино счастье и сделал ее «вечной вдовой»? Граф? Да, это изверг и истязатель, но он по-своему логичен. С ним возможен диалог, и он, граф, по-своему держит марку благородства, когда заключает с Аркадием Ильичом своеобразный договор: дает ему шанс, отпуская на царскую службу. И Аркадий Ильич этот шанс использует и возвращается победителем. Да, это жестокое испытание — вполне в духе крепостнических времен, — но его все-таки можно выдержать.

Так ведь не граф окончательно разбил Любину жизнь. Разбил ее — безликий, безымянный *дворник,* который убил Аркадия Ильича, случайно увидев у него деньги. Тот самый, которого хитроумные инсценировщики переделывали в *дворецкого.* Еще бы: с дворецким куда легче, дворецкий — графский агент! А с дворником что делать? Спящего зарезал и деньги забрал. Тут никакого «благородства», никакого «договора» и никакой, даже «жестокой» логики — просто тупая иррациональность. Страшной тенью проходит этот дворник в рассказе Лескова и страшны две-три скупые подробности о нем. *Выдержал* сорок кнутов и, клейменный, пошел в каторгу... Какая-то двужильная сила, жуткая, невменяемая, встает здесь — сила природная, неодолимая, морали не ведающая. Не *нарушающая* ее (как граф-крепостник), а именно младенчески не ведающая. На графа можно негодовать, графа можно ненавидеть, графа можно, наконец, наказать — убить. К дворнику — вот что знаменательно! — к дворнику ни у Любы, ни у рассказчика никаких ясно очерченных чувств нет. Это как погода, стихия. Увидел деньги — зарезал. Это — только терпеть. Как ахнул когда-то доктор Розанов — ни крестом, ни пестом их не проймешь! Как взвыл когда-то, глядя в серое небо, рассказчик истории о Катерине Измайловой...

Пытался ли Лесков объяснить себе и читателю то, что рассказал в «Тупейном художнике»? Пытался. С помощью той самой обличительной тенденции, которую он резко прописывал для Собрания сочинений. Однако драмы это не исчерпало. Может быть, Лесков смутно чувствовал ее необъясненность? Может быть, вообще это смутное сознание и было причиной неуверенности Лескова в своем детище? И авторского молчания об этой вещи? Не здесь ли — разгадка «Тупейного художника»?

Странен финал его. Увы, не «вольный Хрущук» его венчает — не слишком реальный по «историческим временам», но вполне логичный по тенденции. Венчает — тихий, домашний «плакончик» с водочкой. Самое пронзительное, самое необъяснимое и самое гениальное в рассказе — этот странный финал.

«Я сразу весь плакон выпила... *А ты, хороший мальчик, мамаше этого никогда не говори, никогда не выдавай простых людей: потому что простых людей ведь надо беречь, простые все ведь страдатели... Я был растроган и обещался, что никогда и ни за что не скажу о ее «плакончике»...*

— Спасибо, голубчик...»

Кто помнит этот финал? Он как-то забыт за свистом арапников... Впрочем, Аким Волынский, блестящий критик, когда-то «свистом» не обманулся, он безошибочно указал на этот эпизод с «плакончиком» как на сильнейший в р а с с к а з е, — но кто теперь вспоминает и этот пассаж, и самого Акима Волынского? (Впрочем, меня успокаивает письмо Быстрова.)

Неспроста ведь начисто вылетал этот финал из инсценировок и экранизаций — есть что-то скребуще-жуткое в нем. Один простой человек зарезал другого простого человека из-за денег; третий простой человек запил... Герцену такое не снилось.

В самом деле, вот «Сорока-воровка» — о том же театре Каменского, классический объект сопоставлений с «Тупейным художником», литературоведами заезженный: и Герцен — «разоблачил», и Лесков «разоблачил»... Так-то так, да художественный воздух не тот. У Герцена все на котурнах: и герои, и автор-рассказчик.

У него все — воспаленно-горделивые. У него от одного только *словесного оскорбления* великая актриса зачахла. Ее на скотный двор не сослали, ей и играть не запретили. И отомстила она графу за наглость как бы во французском духе: завела ему назло тайный роман. Вообще есть что-то «французское» в тональности герценовского письма: много пылких слез, а внутри — сухое пламя гордости, и самолюбие, и смерть от уязвленности духа, рассказано же — для разрешения *умственного вопроса.*

А у Лескова? Ох, до чего здесь все по-русски... И тебя высекли. И наложницей сделали. И к свиньям отправили. И жениха твоего зарезали, да не граф-кровопийца, а свой брат, простой... Какая уж там уязвленность духа! — на это и сил н е т , — утерлась, пососала водочки и живет дальше...

О, господи! — то и дело, говорят, вырывалось у Лескова в последние годы жизни, и тяжко, хрипло старик вздыхал.

В последних строках рассказа — колдовство необъяснимой интонации; со стеклянной струночки вдруг словно проваливаешься в теплую бездну:

«И как сейчас я ее вижу и слышу: бывало, каждую ночь, когда все в доме уснут, она тихо *приподымается с постельки, чтобы и косточка не хрустнула: прислушивается,* встает, крадется на своих длинных простуженных ногах к окошечку... Стоит минуточку, озирается, слушает: не идет ли из спальной мама; потом тихонько стукнет шейкой «плакончика» о зубы, приладится и «пососет»... Глоток, два, три... Уголек залила и Аркашу помянула, и опять назад в п о с т е л ь к у , — юрк под одеяльце и вскоре начинает тихо-претихо посвистывать — фю-фю, фю-фю, фю-фю. Заснула!

Более ужасных и раздирающих душу поминок я во всю мою жизнь не видывал».

Хруст косточек Лесков опять-таки для Собрания сочинений добавил, для шестого тома.

Для первого книжного издания «Тупейного художника». Оно же и последнее прижизненное: каноническое.

Несколько подробностей. «Тупейный художник» в

шестой том, вообще говоря, не планировался — он там оказался по несчастью. А несчастье было связано с *первоначальным* составом шестого тома: «Мелочи архиерейской жизни», «Епархиальный суд», «Синодальный философ» — все антиклерикальное, с чего и была у Лескова поздняя «пря» с начальством. Том был набран и отпечатан. И лег на стол к Начальнику Главного управления по делам печати. К Евгению Феоктистову.

Замкнулся обруч жизни: из далекого 1861 года встала фигура молодого московского либерала, служившего когда-то вместе с Лесковым у «Сальясихи» в газете «Русская речь». Того самого, что под именем Сахарова удостоился в романе «Некуда» нескольких строк: он «смахивал на большого выращенного и откормленного кантониста, отпущенного для пропитания родителей».

Теперь, четверть века спустя, «откормленный кантонист» решал судьбу шестого тома. Надежд не было: в делах цензурных Феоктистов был страшней самого Победоносцева. Лесков воззвал к Суворину: «Вы знаете, за что это?.. За две строки в «Некуда», назад тому 25 лет...»

Чуда не произошло: зарезал.

Лесков узнал об этом 16 августа 1889 года. На лестнице суворинской типографии, где ему сообщили новость, у Лескова случился приступ стенокардии. Первый приступ болезни, которая через пять лет свела его в могилу.

В «посмертной просьбе» он запретил надгробные речи о себе. Его мучила мысль о совершенных ошибках и проигранных литературных битвах; он не хотел верить в хорошее отношение к себе ни современников, ни потомков. Он умер непримиренным.

Чудо произошло позже.

Чудо воскрешения великого художника в духовной жизни народа.

Постскриптум

Сын классика

«Сын классика» — понятие неуловимо каверзное, словно созданное для анекдота, а меж тем оно реально и драматично. Мемуаристы прошлого донесли до нас странные эпизоды из этой сферы: Федор Федорович Достоевский, бранящийся с Сергеем Львовичем Толстым за карточной игрой; Илья Львович, жалующийся окружающим: вы думаете, легко быть сыном классика?..

В одном случае история дала на этот вопрос ответ, полный глубины и значимости: это жизнь Лескова-младшего.

Жизнь Лескова-старшего не была легкой; он немало вытерпел; он не был счастливым автором; он не был счастливым человеком и в частной жизни; но судьба дала ему то, чего не дала никому другому из русских писателей-классиков, не исключая и Пушкина, и Тютчева, и Толстого, дожившего до мафусаиловых лет в окружении множества детей, — Лескову судьба дала сына, который сумел встать *рядом* с отцом как его уникальный биограф.

Андрей Лесков сделался экспертом по творчеству своего отца чуть не сразу после его смерти; без консультации с ним биографы писателя не могли обойтись ни в десятые, ни в двадцатые годы; с выходом же книги Андрея Лескова — без нее не мог обойтись ни один читатель, серьезно интересующийся Николаем Лесковым; она воистину легла в фундамент отечественной Лесковианы: по гигантскому объему сведений, где разработка личных архивов соединилась со скрупулезным знанием печатных источников, по точности интуиции, наконец, по необычности письма — труд Андрея Лескова есть своеобразный шедевр жанра: мемуарного и исследовательского разом.

Смешно сказать, но первое издание его книги (не очень удобный кирпичеобразный томина, с прекрасной статьей В. Десницкого, но без научного аппарата), вы-

шедшее в конце 1954 года в Гослитиздате, — почти тридцать лет оставалось единственным. К семидесятым годам, когда вновь вспыхнувший интерес к Лескову вернул его в число самых читаемых русских классиков, — жалкие десять тысяч того первого тиража сделались уже совершенною редкостью; положение доходило до курьеза, когда даже и специалисты выстраивались за этой книгой в библиотечную очередь. Пока столичные издатели предавались раздумьям, помогла «провинция»: туляки в 1981 году повторили издание; эти пятьдесят тысяч несколько смягчили голод, но не устранили его. И, наконец, в 1984 году вышел двухтомник Лескова-младшего в серии «Литературных мемуаров».

Уникальная книга, тридцать лет честно работавшая в нашей литературе, была, наконец, понята как памятник отечественной словесности. Тем самым наш долг выплачен был не только Николаю Лескову, но и его сыну, Андрею.

Андрей Лесков — фигура замечательная. Юрий Нагибин, кажется, первым из литераторов обрисовал его в одном из своих рассказов. Константин Симонов, пытаясь помочь переизданию, в своих письмах отдал Андрею Лескову должное. И все-таки жизнь и подвиг Лескова-младшего еще не вполне оценены.

Они близки к чуду.

Чудо, прежде всего, в том, что мальчишка, после разрыва родителей оставшийся один на один с отцом, человеком крутым, непредсказуемым, скорым на расправу и малоуправляемым в ярости, — сумел вынести из детских лет огромную к отцу любовь. Это было тем более знаменательно, что сын оказался — по характеру — повторение некоторых черт отца и соглашался с В. А. Десницким много лет спустя, что они с батюшкой — одного леса медведи.

Жизнь Андрей Николаевич прожил долгую, нелегкую, полную трудов. Полвека в седле, полвека за штабными картами: профессиональный военный, полковником вышедший в отставку перед первой мировой войной, он после революции нашел в себе решимость вернуться — в кадры РККА; он кончил жизнь генералом Советской Армии в отставке; военные музеи собирают о нем ма-

териалы как об одном из организаторов пограничных войск.

Кто знает, однако, каких высот достиг бы он, пойди с самого начала не по воинскому, а по писательскому пути: литературная одаренность Андрея Лескова ярко видна в его книге; и критики с полным основанием характеризуют его как «оригинального писателя лесковской школы» со своеобразным стилем, в котором налет искусной патины не мешает блистать живой игре эмоциональных оттенков. Полное название его труда в какой-то степени дает представление об этом лукаво-архаичном стиле: «Жизнь Николая Лескова по его личным, семейным и несемейным записям и памятям».

Поразительна по драматизму и история этой книги. Рукопись была вчерне закончена в 1935 году и показана А. М. Горькому. Горький успел прочесть и одобрить несколько глав; он, наверное, довел бы дело до быстрого издания, но смерть помешала, а без Горького дело застопорилось, хотя и В. А. Десницкий, и В. Д. Бонч-Бруевич делали, что могли. Во второй половине тридцатых годов и старшего-то Лескова едва издавали; это потом, в войну, «Левша» и «Железная воля» вывели его на передовую линию, а в 1937 году, когда первые отрывки из книги Андрея Николаевича появились в журнале «Наш современник», — Лесков оставался в глазах критиков «антинигилистом», и только. Несколько лет Андрей Николаевич доказывал, что — не только. Осенью 1940 года рукопись, наконец, начали редактировать. К лету следующего года ее подписали в печать. Это произошло 4 июня 1941 года.

В сентябре 1941 года рукопись погибла в разбомбленном немцами ленинградском издательстве.

Оставался еще один, контрольный экземпляр, который Андрей Николаевич хранил дома.

Этот последний экземпляр погиб в марте 1942 года.

Андрей Николаевич продержался до марта, он сжег рукопись на исходе зимы, немного не дотянув до тепла.

Можно понять, чего это ему стоило.

Теперь оцените, чего он *не сжег.* Он сберег — картотеку. Уникальную картотеку по Николаю Лескову, накопленную, наверное, за полстолетия: факты, свидетель-

ства, расшифровки, истолкования — на карточках и на листках, нарезанных из обложек тетрадей, оберток, бланков и иной бумаги, которую удавалось достать в эпоху революции, гражданской войны и других потрясений. Вся эта картотека, хранящаяся ныне в Пушкинском Доме Академии Наук С С С Р , — 16 тысяч единиц — спасена Андреем Николаевичем и вывезена из Ленинграда в августе 1942 года.

Он снова садится за стол.

К лету 1949 года рукопись восстановлена и сдана в издательство.

В апреле 1953 года Андрей Николаевич пишет письмо своим редакторам: оспаривает правку, просит защитить текст от обезличивающей редактуры. Вы слышите? За считанные месяцы до смерти, на краю могилы, восьмидесятисемилетний старец бьется за самобытность своего слова! По всем 156 пунктам редакционных замечаний! Со скрупулезностью методичного генштабиста. С достоинством потомственного интеллигента. С ощущением, что долг, возложенный на него судьбой: гражданский, культурный, сыновний — должен быть, наконец, выполнен.

Он не дождался книги. Она вышла через год после его смерти.

Зато мы, тридцать лет спустя, дождались научно выверенного двухтомника. В котором самобытное слово Лескова-младшего оставлено в авторской воле.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Аннинский Л. А.
А68 Лесковское ожерелье. — 2-е изд., доп. — М.: Книга, 1986. — 304 с: ил. — (Судьбы книг).

Первое издание книги раскрывало судьбу раннего романа Н. С. Лескова, вызвавшего бурю в современной ему критике, и его прославленных произведений: «Левша» и «Леди Макбет Мценского уезда», «Запечатленный ангел» и «Тупейный художник».

Первое издание было хорошо принято и читателями, и критикой. Второе издание дополнено двумя новыми главами о судьбе «Соборян» и «Железной воли». Прежние главы обогащены новыми разысканиями, сведениями о последних событиях в жизни лесковских текстов.

Автор раскрывает сложную судьбу самобытных произведений Лескова. Глубина и неожиданность прочтения текстов, их интерпретации в живописи, театре, кино, острый, динамичный стиль привлекут к этой книге и специалистов, и широкие круги читателей.

А $\frac{4702010200-016}{002(01)-86}$ 82-86 **ББК 84Р7-4**